АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

НАРИСИ З ІСТОРІЇ КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

НАРИСИ З ІСТОРІЇ КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Київ
"Інтертехнологія"
2006

УДК 791.43(477) "19"
ББК 85.37(4Укр)
Н28

Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол.: В.Сидоренко (*голова*) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – 864с.: іл.

Друкується за рішенням Вченої ради Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

«Нариси з історії кіномистецтва України» є колективним системним дослідженням, що ставить за мету осягнення складного процесу становлення й розвитку вітчизняного кінематографа протягом XX століття.

Попри те, що існують видані в попередні десятиліття грунтовні праці з історії кіно, незастережним залишається той факт, що кожна епоха потребує свого осмислення історичних процесів і явищ.

Ідеєю видання є поглиблення, систематизація знань про історію становлення, розвитку та сучасні тенденції кінематографа України. В основу наукових розвідок покладено логіку та специфіку історичного руху самого кінопроцесу. Концептуальна структуризація теми передбачає не тільки підсумок досвіду досліджень ігрового та неігрового кінематографа, а й організації кіноосвіти, становлення вітчизняних шкіл (операторської, акторської) на визначених хронологічних відтинках, у певних соціокультурних контекстах.

Видання може виявитися корисним широкому колу читачів: кінознавцям, культурологам – всім, кого цікавить історія кінематографа. Книга може бути використана як навчальний посібник у межах курсів історії вітчизняної художньої культури для викладачів та студентів вузів.

У виданні використано фотоматеріали, надані архівом Національного центру Олександра Довженка, а також з приватних зібрань Л. Брюховецької, В. Миславського, Л. Серебренікової, В. Слободяна.

ISBN 978-966-96714-9-3

ЗМІСТ

ВСТУП

«Нариси з історії кіномистецтва України» є першою книгою з трьохтомного видання «Нариси з історії мистецтва України», що передбачає триєдність наукових розвідок у вимірах кіно, театру та образотворчого мистецтва.

Дослідження є актуальним та необхідним з огляду на дефіцит фундаментальних праць в царині художньої культури.

Метою написання «Нарисів з історії кіномистецтва України» є систематизація буття кінематографа в Україні, виявлення та обгрунтування основних моделей його функціонування в культурних контекстах XX століття.

Завдання цього наукового дослідження передбачає аналіз фактажу: творів, документів, іконографічних матеріалів; повернення до актуального наукового обігу маловідомих явищ, подій та призабутих імен, що були вилучені з фахових видань внаслідок політичних або інших позамистецьких міркувань; переосмислення відомих фактів та подій в оригінальному ракурсі, дослідження мистецьких матеріалів із залученням найсучаснішого наукового апарату.

Запровадження подібних розвідок у вимірі історії кіномистецтва України давно стоїть на часі, отже є актуальною, соціально-значущою проблемою, що непокоїть мистецтвознавців і представників гуманітарного знання. На сьогодні в Україні немає жодного фундаментального академічного видання, де складний процес становлення вітчиз-

няних професійних шкіл у галузі екранних мистецтв досліджувався б з новітніх науково-методологічних позицій. Останнім академічним виданням у цій сфері залишається тритомна колективна монографія «Історія українського радянського кіно», два томи якої охоплюють період до 1945 року включно (третій том так і не було видано), підготовлена у першій половині 1980-х років співробітниками ІМФЕ НАНУ. Видання, яке у свій час відіграло позитивну роль у створенні уявлення про основні етапи становлення і розвитку вітчизняного кіно, вже не може адекватно відповідати сучасним вимогам незаангажованої інтерпретації мистецтва минулих епох та віддзеркалювати у максимальному обсязі усю шкалу різнохарактерних подій та явищ, культуротворчих процесів національного мистецького життя XX століття. Потребують системного осмислення, зокрема, складні процеси й суперечливі тенденції, що позначилися в кінематографі незалежної України. Ліквідувати цю прогалину наукового знання покликана колективна робота співробітників Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ, де працюють провідні експерти фахового знання, котрі вже мають вагомий науковий досвід і значний потенціал для здійснення такого роду масштабного проекту.

Методи дослідження базуються на принципах об'єктивності наукового знання, із залученням найсучаснішого понятійного апарату та інструментарію міждисциплінарних методик (на перетині різних сфер гуманітарного знання).

Ідеєю видання є поглиблення, систематизація знань про історію становлення, розвитку та сучасні тенденції кінематографа України. Окрім узагальнення фактажу вітчизняного кіномистецтва, надзавданням досліджень є вияв унікальних рис ментальності та духовності нації,

оскільки, як відомо, саме мистецтво екрана насамперед репрезентує характерні автентичні особливості народу. Виразна артикуляція своєрідності слугуватиме запобіжним засобом проти глобальної уніфікації.

В основу наукових розвідок покладено логіку та специфіку історичного руху самого кінопроцесу. Концептуальна структуризація теми передбачає не тільки підсумок досвіду досліджень ігрового та неігрового кінематографа, а й організації кіноосвіти, становлення вітчизняних шкіл (операторської, акторської) на визначених хронологічних відтинках, у певних соціокультурних контекстах.

Видання може виявитися корисним широкому колу читачів: кінознавцям, культурологам, всім, кого цікавить історія, теорія та практика кінематографа України. Книга може бути використана як навчальний посібник в межах курсів вітчизняної історії та художньої культури для викладачів і студентів вузів.

Віктор Сидоренко
директор Інституту проблем сучасного мистецтва
академік Академії мистецтв України

Володимир МИСЛАВСЬКИЙ
кінознавець

ПЕРШЕ ДЕСЯТИЛІТТЯ ІСНУВАННЯ ІГРОВОГО КІНЕМАТОГРАФА В УКРАЇНІ (1907–1917 рр.)

ВИНИКНЕННЯ ІГРОВОГО КІНЕМАТОГРАФА

Шість років перед Першою світовою війною є особливими у розвитку світової кінематографії. На початку цього періоду кінематограф як технічний атракціон втратив своє значення. Переставши дивувати одним лише фактом демонстрації на білій полотнині зображень, що рухаються, він почав шукати нові способи залучання глядачів.

В 1908–1913 роках відвідуваність кінотеатрів в усьому світі, зокрема, у царській Росії, у багато разів перевищила відвідуваність драматичних й музичних театрів, концертів, цирків та мюзик-холів разом узятих.

Перетворення кінематографа на масову художню розвагу було викликано його кризою як атракціону. «Кінопримітиви» першого десятиліття існування кіно перестали задовольняти навіть найневимогливіших глядачів. Тому кінопідприємці, які намагалися зберегти й розширити свою справу, почали пошук нових способів підвищення інтересу публіки до кінематографа.

Саме в цей час в одній з найбільших кінодержав – у Франції – ведуться інтенсивні пошуки нових образотворчих засобів кіномистецтва. На початку 1908 року в Парижі була відкрита фірма «Film d'Art», яка поставила своєю метою створення художніх фільмів шляхом залучення кращих театральних артистів, режисерів й художників. Сценарії взялися писати

відомі французькі письменники. Це був переворот у кінематографії.

Першою картиною «Film d'Art», показаною в Росії, була «Арлезіанка». Слідом за нею пішли «Убивство герцога Гіза» і «Відбиток руки». Фільми мали нечуваний успіх і багато тижнів не сходили з кіноекранів. А якщо враховувати, що в 1907 році у Петербурзі налічувалося близько 150, а в Москві – 80 кінотеатрів [1], можна сміливо припустити, що О. Ханжонков, що володів монопольними правами на прокат фільмів «Film d'Art» у Росії, отримав чималі прибутки.

В 1908–1914 роках система прокату набуває цілком закінченої форми. У центрі Москви розташувалися підприємства, що займалися імпортуванням та оптовим прокатом стрічок. Вони постачали кінофільми до районних прокатних контор. А районні контори, зосереджені у провінції, обслуговували кінотеатри декількох губерній, що входили у прокатний «район» і, як правило, самостійно не займалися закупівлею стрічок за кордоном.

Однак первісна організація кінопрокату була позбавлена чіткого структурування. Прокатні операції зазвичай були пов'язані або з експлуатацією кінотеатрів, або із продажем стрічок. І все-таки цього вже було досить, щоб фільми, зняті на території Російської імперії, отримали доступ на екран.

До 1908 року в Російській імперії була сформована система цензури. Категорично заборонялися до показу фільми, які, на думку цензора, «могли образити релігійне, патріотичне або моральне почуття, а також стрічки тенденційного й політичного характеру». Під безумовну заборону потрапляли й фільми, що зображували будь-які форми злочину. [2] Відзначимо, що в цей час цензура в області кінематографа існувала й в Данії, Швеції, США, Німеччині, інших країнах. Однією з небагатьох країн, де кінематограф не піддавався цензурі, була Франція. [3]

Представники влади на місцях без вказівки зверху самостійно визначали, які фільми можна показувати, а які не варто. Приміром, у 1907 році у «Відомостях одеського градоначальства» було опубліковане розпорядження міського голови, в якому говорилося про те, що «всі електричні театри, синематографи, театри-ілюзіони й т.п. заклади підлеглі нагляду виконуючого обов'язки старшого інспектора...щодня цензуруються картини, що в них демонструються» [4].

В 1907–1909 роках довжина програми коливалася від 600 до 800 метрів, причому сеанси були розділені на два чи три відділення. До

кожної програми входили дві або три драми, наукова стрічка, три або чотири комічні картини, одна чи дві видові. Іноді одна з видових картин була вітчизняного виробництва. Публіка охоче дивилася видові фільми місцевого виробництва, тому власники кінотеатрів все частіше зверталися до прокатних контор із проханням надавати якомога більше видових фільмів, знятих у Російській імперії.

В переломні для розвитку вітчизняної кінематографії 1907–1908 роки необхідність постійного випуску в Росії фільмів про місцеве життя стала очевидною. За виробництво таких фільмів узялися московські представництва французької фірми «Бр. Пате», А/Т «Гомон», а також кінопідприємці О. Ханжонков і О. Дранков. З 1908 року виробництво ігрових фільмів у Росії набуває систематичного характеру.

В 1908 році фірма «Бр. Пате», рекламуючи свій перший знятий у Росії фільм «Донські козаки», написала, що стала вже хрестоматійною, замітку: «Адже дотепер російська публіка, сидячи в російських кінотеатрах, сплачуючи росіянам гроші, не бачила сюжетів з російського життя» [5]. Дійсно, звертання до російської тематики допомогло «Бр. Пате» вилучити з російського глядача, що сидить у російських театрах, чимало російських грошей. За повідомленням журналу «Сине-фоно», картина «Донські козаки» мала величезний успіх. За два тижні було продано рекордну кількість фільмокопій – 219 [6]. А якщо взяти до уваги, що до початку століття в Петербурзі налічувалось 1 505 200 жителів, а в Москві – 1 359 888 [7], то можна уявити обсяг прибутку, отриманого фірмою «Бр. Пате».

Рекламний плакат фільму «Циганка Груня або Оце так ускочив» – сцена з «Запорізького скарбу», скомпонована Т.Піддубним.

У період 1908–1909 років кіностудії в Росії випустили 32 картини [8], переважно окремі епізоди, що відбивають історію Росії й України, а також екранізації російської та української класики («Стєнька Разін», «Єрмак Тимофійович – підкорювач Сибіру»; «Українська легенда» за І. Корженевським, «Вій» і «Тарас Бульба» за М.В. Гоголем, «Бахчисарайський фонтан» за О.С. Пушкіним, «Боярин Орша» за М.Ю. Лермонтовим й інші).

Кадр з фільму «Ніч перед Різдвом» (1910)

З'являються нові кінотеатри, які, за влучним зауваженням кінознавця Б. Лихачова, росли як гриби після дощу. В одному лише Петербурзі в 1910 році відкрились 22 кінотеатри. [9] Стурбовані таким положенням справ влади видають указ, в якому строго регламентується відстань між «театрами-синематографами». Спеціальні циркуляри розсилаються до всіх губерній царської Росії.

В 1910 році російські газети й журнали опублікували статистичні дані про загальну кількість квитків, проданих у кінотеатрах. За минулий рік вона склала 108 000 000. Цю цифру «Сине-фоно» надав із наступною розшифровкою: у країні 1200 кінотеатрів, у середньому в кожному з них 250 відвідувачів на день [10]. Власники прокатних контор також уважали, що в 1910 році в Російській імперії було близько 1200 кінотеатрів [11]. Журнал «Рампа й життя» приводив інші цифри: 1500 кінотеатрів, щоденне відвідування кожного – приблизно 200 глядачів [12]. Київський кінопрокатник С. Френкєль підрахував, що російські кінотеатри відвідує в середньому 108 мільйонів чоловік на рік [13].

Для порівняння, в 1910 році в Нью-Йорку налічувалося 450 кінотеатрів, у Берліні – 150, у Відні – 80, у Токіо – 8. Із цих показників очевидно, що в 1910 році Росія вже займала одне з перших місць у світі по розвитку кіномереж [14].

На думку Ж. Садуля, на той час кіно в Росії поширилося більше, ніж у Німеччині, незважаючи на значне розходження в економічному розвитку обох країн. І хоча інтерес російських глядачів до кіно був великим, власне кіновиробництво розвивалося повільно. Внаслідок економічної відсталості царської Росії іноземний капітал, головним чином французький, грав важливу роль у розвитку країни, підкреслював Ж. Садуль [15].

В 1911 році продовжують відкривати нові кінотеатри. Відповідно до адресної книги «Весь Петербург на 1911 рік», у столиці налічувалось 84 кінотеатри, чотири контори, що торгували апаратами та стрічками, одна контора, що торгувала тільки апаратами, і три контори, що торгували тільки стрічками [16]. Одних тільки великих кінотеатрів у Росії вже налічувалося 104 [17]. У цей час, як і раніше, чільне місце в кінорепертуарі займають фільми іноземного виробництва.

В 1909–1911 роках у Росії працювали вже 18 кіноательє [18]. Найбільш успішними вважалися підприємства О. Ханжонкова, О. Дранкова, Р. Перського, Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» та московське відділення фірми «Бр. Пате».

Кадр з фільму «Москаль чарівник» (1910, режисер О. Олексієнко)

Найцікавішими фільмами російського виробництва того періоду були «Стєнька Разін» (1908), «Воскресіння», «Ухарь купець» (1909), «Смерть Іоанна Грозного», «Л'хаім», «Петро Великий» (1910); «Анна Карєніна», «Крейцерова соната», «Пісня каторжанина», «Каширська старовина», «Оборона Севастополя» (1911) [19].

В Україні систематичний випуск ігрових картин починається з 1909 року. Майже всі фільми періоду 1909–1911 років були «кінодекламаціями», «кіномовними картинами» і ставилися по українських

літературних та драматургічних джерелах. «Кінодекламації» і «кіномовні картини» мали великий успіх, головним чином, у провінції. Виникло кілька пересувних труп (В. Ніглова, Я. Жданова, А. Фільгабера, С. Крамського, українська трупа О. Олексієнка, Д. Байди-Суховія, акторський дует Надії й Олександра Арбо й інші).

«Кінодекламації» демонструвалися із текстовим супроводом одним актором, що іноді використав музичні й шумові ефекти. Кіновистава за участю декількох персонажів, озвучених різними голосами, отримало назву «кіномовні картини».

Специфіка «кінодекламації» і полягала в тому, що фільм знімався із розрахунком на озвучування його під час демонстрації актором. «Кіномовні картини» приваблювали тим, що їхня демонстрація мала мовний, вокально-музичний й шумовий супроводи. Група акторів, що знаходилась за екраном, голосно й синхронно із зображенням відтворювала репліки персонажів фільму, озвучувала пісні й танці, а це, зрозуміло, створювало певні труднощі для прокатника.

Перші «кінодекламації», що з'явилися 1909 року, являли собою зняті на плівку монологи, які озвучував актор за екраном. Так працювали Я. Жданов, В. Ніглов, А. Фільгабер та інші. Іноді озвучувались музичні номери, як це робив «кінєгармонист» І. Гурський, або сценки за участю двох персонажів, знятих, як правило, на тлі мальованого задника.

Перші «кіномовні картини» озвучувались двома-трьома акторами і являли собою невеликі й простенькі сценки. Однак із розвитком кінематографа ріс художній і технічний рівень подібних картин. Збільшувався їх метраж, ускладнювалась технологія зйомки й монтажу. З'являлися кінооператори, демонстрації яких озвучували вже до десяти акторів. На думку історика українського кіно О. Шимона, котрий серйозно займався вивченням «кінодекламацій» та знайшов чимало унікальних матеріалів, постановочні «кіногомовні картини» становили незначну частину від загальної кількості картин [20]. «Кінодекламації» і «кіномовні картини» випускалися обмеженим тиражем і окупалися набагато повільніше, ніж звичайні німі фільми.

Кінознавець Р. Соболєв відзначив, що декламатори були на зорі й французького, і німецького, і американського кіно, але найбільшого поширення симбіоз екранного подання з виступом живого актора набув у Росії у зв'язку з «малограмотністю глядача й почасти особливою близькістю російського кіно до театру; живому слову були потрібні й

сюжети кінематографа» [21]. Деякою мірою це так. І все-таки, як нам здається, поширення «кінодекламацій» і «кіномовних картин» у Росії пояснюється іншою причиною.

Один з перших кінодекламаторів Я. Жданов згадував про труднощі, з якими зіштовхнулися актори під час озвучування перших «кіномовних картин»: «...Власне техніка озвучення нас не турбувала, і нам здавалося, що все це буде легко й просто. Лише час показав, як ми помилялися: опанувати мистецтво супроводу кіномовних картин виявилося справою важкою, що потребує величезної напруженої праці...»... [22]

Кадр з фільму «Жидівка вихрестка» (1911, режисер О. Олексієнко

Зйомка «кіномовних картин» мала певні труднощі як для акторів, так і для операторів. Щоб не збитися з тексту, актори змушені були запрошувати на зйомку суфлера. Оператор Луї Форестьє згадував, як в 1912 році знімалася велика сцена до фільму «Борис Годунов»: «...вся сцена мала бути знята одним 320-метровим планом, а в касеті знімального апарата містилося тільки 120 метрів негативної плівки. Доводилось, коли зйомки добігали кінця, кричати акторам «Стоп!». Відповідно до угоди, вони повинні були завмерти на місці, поки я перезаряджаю апарат. За командою «Почали!» вони продовжували грати до кінця нової касети, потім знову зупинялися й стояли нерухомо, і так далі, до кінця зйомки». [23]

Існувала ще одна проблема. Перед кінодемонстрацією в кожному наступному місті кінодекламаторам доводилось репетирувати заново, щоб домогтися синхронізації швидкості проекції з темпом монологу. Причому такі репетиції, згадує К. Новицька, були скоріше репетиціями для кіномеханіка, ніж для акторів: «Механік може так незабаром пропустити, що важко піймати рух рота, і повільно теж не годилося.

На середньому ходу довелося пускати картину».

Репертуар «кінодекламатори» оновлювали нечасто. На думку Юрія Цивьяна, коли наявні копії зношувалися, актори воліли знімати новий варіант того ж сюжету, оскільки негатив залишався у розпорядженні кіно фабриканта [24]. Бувало й навпаки: фільм переходив у користування нових виконавців. Траплялося, що мандрівні трупи кінодекламаторів купували звичайний німий фільм, і їм вдавалося його «озвучити».

Якщо звернутися до фільмографічного опису В. Вишневського «Художні фільми дореволюційної Росії», можна переконатися, що найбільше поширення «кінодекламації» і «кіномовні картини» отримали в Україні [26]. При цьому практично всі «мовні» стрічки українського виробництва повторювали репертуар «малоросійських труп», які компонували його в основному з творів українських авторів.

Наприкінці XIX – початку XX століття українські театральні трупи М. Старицького, М. Кропивницького, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого, а пізніше М. Садовського, А. Суслова (1898–1909), Д. Гайдамаки (1897–1919), О. Суходольського (1898–1918), Л. Сабініна (1907–1920) найчастіше зверталися до літературних здобутків М.В. Гоголя, І.П. Котляревського, М.П. Старицького, Д. Дмитренко, К. Ванченко й інших. Спектаклі українських труп мали успіх не лише в Україні, але й у Петербурзі та Москві.

Значну частину театрального репертуару становили „апробовані» твори українських авторів («Наталка-Полтавка» І. Котляревського; «Невільник», «По ревізії» М. Кропивницького; «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці...» М. Старицького; «Мартін Боруля», «Суєта», «Хазяїн», «Життєве море» І. Карпенко-Карого й інші). [27]

Українські театральні трупи гастролювали по різних містах імперії, давали кілька спектаклів, після чого приїздили в інше місто. Одну трупу змінювала інша. Ось театральний репертуар Харкова 1909 року:

3 лютого – 21 березня. Театр «Парль міраж»: дебют відомого харківського бандуриста О.П. Гамалія; виступ О.М. Олексієнка; виступ трансформатора Д. Суховія в спектаклі «Кум мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренко [28].

7–24 липня. Театр «Тіволи»: спектаклі трупи О.Л. Суходольського «Жидівка-вихрестка» І.А. Тогобочного, «Тарас Бульба» М.В. Гоголя,

«Пісні в особах», опера «Запорожець за Дунаєм» П.П. Гулака-Артемовського, «Сватання на вечорницях», «Сватання на Гончарівці» Г.Ф. Квітки-Основ'яненка, «Дай серцю волю, заведе у неволю» М.Л. Кропивницького, «Рідний край», «Вій» М.В. Гоголя, «Бувальщина», «Наталка-Полтавка» І.П. Котляревського, «Невільник» М.Л. Кропивницького [29].

Аналогічний репертуар мали театри в інших містах України.

Кадр з фільму «Сватання на вечорницях» (1911, режисер О. Олексієнко

Закритий театр «Тіволи» із залом для глядачів майже на 400 місць був одним з найбільших у Харкові. Виступ трупи О.Л. Суходольського в такому великому залі підтверджує, що українські постановки йшли з чималим успіхом. Нагадаємо, що майже всі спектаклі цієї трупи ставилися українською мовою. А всі мови, крім російської, негласно, у царській Росії не заохочувалися, хоча указ царського уряду від 1881 року дозволяв користуватися на сцені українською мовою [30].

Постановниками практично всіх «кіномовних картин» в Україні були театральні режисери або актори. Вони переносили на екран добре знайомі театральні епізоди майже так, як вони гралися на сцені. Завдяки участі в кінопостановках українських театральних акторів, режисерів і художників-декораторів, удалося наблизити кінематограф до виразності українського театру, який був на підйомі всупереч чорносотенній реакції після поразки революції 1905 року. Однак театральний підхід не завжди давав позитивні результати. Кінематографічна постановка вимагала іншого підходу. Проте пропагування українських творів мовою оригіналу було явищем прогресивним. «Кіномовні картини» заповнювали вакуум українських тем у кінорепертуарі Російської імперії. Бажання кінодекламаторів популярно доносити здобуток кращих українських письменників до глядачів, що не мають фінансової можливості

відвідувати театри, отримало всебічну підтримку інтелігенції. Нагадаємо, що в 1909–1910 роках основний шар аудиторії кінотеатрів становила малозабезпечена публіка.

Перша «кінодекламація» українською мовою була знята у 1909 році в Харкові. Комедія-водевіль «Як вони женихалися, або три кохання в мішках» в одній дії була екранізацією повісті М.В. Гоголя «Ніч перед Різдвом». Сценаристом і режисером виступив О. Олексієнко [31]. Він же виконав усі ролі (Дяк, Чуб, Голова, Солоха). Фінансував постановку харківський купець і прокатник Д. Харітонов.

Кадр з фільму «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» (1911, режисер О. Олексієнко)

Перед виходом на екран фільм широко рекламувався у пресі: «Сенсація!!! Новий трюк в області сінематографії! Мовець картина без усяких грамофонів за назвою «Як вони женихалися», кіноводевіль в одній дії зі співом і танцями, з імітацією голосів при повному збігу розмов всіх діючих осіб. Виконується одноосібно автором-трансформатором О.М. Олексєєнком». [32]

Прем'єра фільму відбулася 3 січня 1910 року в петербурзькому кінотеатрі «Сатурн». Через два тижні після прем'єри рецензент «Огляду театрів» відзначав: «З 3 січня в театрі «Сатурн» демонструється дуже цікава мовець картина «Як вони женихалися», що є видатною новиною в області сінематографії. Під час подання за екраном автором-артистом О. Олексієнком одноосібно виконуються всі ролі діючих осіб на екрані так вдало, що створюється повна ілюзія». [33]

В Україні прем'єра картини відбулася 22 січня 1910 року в харківському кінотеатрі «Аполло». Публіка тепло зустріла картину. У Харкові, Сумах, Керчі, Миколаїві, Катеринославі демонстрація картини супроводжувалася хвалебними відгуками у пресі. На думку рецензента

миколаївської «Трудової газети», у фільмі Олексієнка органічно поєднались «ілюзії слухових і видових ефектів». [34] Провідний представницький кіножурнал тих років «Сине-фоно» підкреслював, що картина Олексієнка «зовсім не горезвісний «атракціон», а є близьким до нашій справі та вносить багато пожвавлення у наші німі фільми». [35]

Згодом Олексієнко поставив ще кілька українських водевілів. Відмовившись від одноособового виконання всіх ролей, він підбирає для кожної постановки акторів з українських труп. Крім самого О. Олексієнка, у його фільмах в основному знімалися Є. Олексієнко, Ф. Маслов, М. Калина, В. Василенко.

В 1910–1911 роках Олексієнко екранізував твори українських авторів: «Москаль-чарівник» І.П. Котляревського, «Кум мірошник, або Сатана в бочці» і «Сватання на вечорницях» Д. Дмитренка, «Як ковбаса та чарка, те минеться й зварка» М.П. Старицького, «Бувальщина, або на чужий коровай очей не поривай» О. Вельсовського, «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного.

Кіноводевілі О. Олексієнко були зафіксованими на плівці фрагментами театральних спектаклів. У постановках використовувались театральні декорації й костюми. Не відрізнялися від театральної специфіки акторська манера гри й режисерські прийоми. Проте, ці фільми користувалися у публіки успіхом.

Відгуки преси на більшість фільмів Олексієнка були, як правило, позитивними. Його «веселі спектаклі, – відзначалося в газеті «Полтавський голос», – на екрані розташовують численну публіку, якій на деяких сеансах доводиться довго очікувати черги». [36] Про режисуру Олексієнка висловився рецензент у катеринославському виданні «Придніпровський край»: «Він дуже добре виконує своє завдання. Танці, міміка, жест і розмова цілком доречні». [37] Подібні відгуки з'явилися в «Миколаївській газеті» (1910, № 1453), керченському виданні «Голос Криму» (1910, № 421), «Сумському віснику» (1912, № 4) і інших.

Харківська фірма Дмитра Харітонова, що фінансувала постановки Олексі єнка, опікувала також «кіномовні картини» актора й режисера О. Остроухова-Арбо, які, до речі, були теж успішними. [38] В 1911 році побачили світ його постановки «Дачний чоловік, або трагік мимоволі» за А.П. Чеховим, а також «Дорогий поцілунок», «Чуб наплутав, або денщик підвів».

Комерційний успіх, що супроводжує фільми Д. Харітонова,

сприяв тому, що колишній керуючий кінотеатром «Аполло» Я. Каратуманов також зайнявся випуском «мовців картин». В 1910 році Я. Каратуманов випускає перший фільм – «Шельменко-денщик» за Г.Ф. Квіткою-Основ'яненком (режисери Ф. Сердюк, Д. Байда-Суховій).

В 1911 році актор і режисер Д. Байда-Суховій [30] для контори Я. Каратуманова зняв ще трохи «кіномовних картин»: «Кума Хфеська» і «Сватання на вечорницях» за Д. Дмитренком; «Три кохання в мішках» за М.В. Гоголем, за участю українських акторів О. Суханової, Ф. Сердюка, А. Карпинського й інших. Однак постановки Д. Байди-Суховія якісно поступалися фільмам О. Олексієнка.

Багато вітчизняних фільмів 1910–1912 років, які нам пощастило побачити, страждають перебільшенням та умовністю акторського виконання, у тому числі постановки О. Арбо (дві його картини зберігаються в Держфільмофонді Росії), О. Олексієнка й Д. Байди-Суховія. Проте, багато рецензентів відзначали, що кінодекламаторам вдавалося викликати у глядачів відчуття «повної ілюзії дійсності». В основному це досягалося завдяки вмілому музично-шумовому оформленню.

Незважаючи на те, що «кіномовні картини» за технічним виконанням поступалися звичайним німим фільмам, вони подобались публіці. Однак, як відомо, «кіномовні картини» випускалися в одному або двох екземплярах і окупалися досить довго. Кінопідприємці, що вкладали гроші у кіновиробництво, хотіли отримувати більше прибутків від популярних фільмів на українські теми. Так, Д. Харітонов і Я. Каратуманов переходять на випуск звичайних фільмів, що дозволило практично при тих самих витратах продавати десятки копій однієї стрічки в різні регіони Російської імперії.

Спочатку «кіномовні картини», що мали успіх у глядачів, перетворюють на звичайні фільми. О. Олексієнко перезнімає «Сватання на вечорницях» за Д. Дмитренком, Д. Байда-Суховій повторно екранізує п'єсу Д. Дмитренка «Кум мірошник». Майже одночасно О. Олексієнко і Д. Байда-Суховій екранізують модну на той час драму «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного. На студії Д. Харітонова екранізується популярний водевіль Г.Ф. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик».

У цей же час на екранах Російської імперії демонструвалися стрічки на українську тему, створені російськими студіями, зокрема, фірмою О. Дранкова: «Тарас Бульба» (1909) за повістю М.В. Гоголя, «Запорожець за Дунаєм» (1910) за П.П. Гулаком-Артемовським, «Сенаторська ревізія»

(1910) за М.Л. Кропивницьким й «Богдан Хмельницький» (1910) за М.П. Старицьким. Ці фільми були знятими на камеру театральними спектаклями українських театральних труп, що гастролювали в Петербурзі.

В 1909–1910 роках у Петербурзі перебували українські театральні трупи М. Кучеренка та М. Садовського. Остання виступала у своєму основному складі (А. Суслов, Л. Манько, Є. Зарницька, Луговий, Калиненко, Клодницький, Васильєва, Калюжний, Черневська й інші).

Кадр з фільму «Мазепа» (1913, режисер Д. Сапненко)

Дмитро Байда-Суховій, що приймав участь у гастрольних спектаклях трупи Миколи Садовського та зйомках фільму «Тарас Бульба», розповідав, з якою поспішністю йшла робота. О. Дранкова нітрохи не бентежили виробничі казуси й «накладки». Коли з'ясувалося, що Онисим Суслов перед виходом на знімальний майданчик випадково забув зняти калоші, оператор відмовився перезнімати сцену, так вона й пішла на екрані. [40]

Фільми О. Дранкова мали значний успіх у публіки й робили непогані касові збори. А картина «Богдан Хмельницький», за словами Дранкова, була показана Л.М. Толстому, який позитивно про неї відгукнувся, відзначивши «доступність її селянам, як по простоті сюжету, так і по барвистості картин» [41].

Безумовно, позитивне висловлення про фільм великого російського письменника, котрий запам'ятав виступ знаменитого українського театрального колективу, могло б стати дуже важливим документом для оцінки раннього українського театру й кіно. Адже відомо, що Л.М. Толстой в основному негативно ставився до ігрового кінематографа, уважаючи, що він «дуже негарний». На жаль, висловлення Толстого про фільм «Богдан Хмельницький» виявилося рекламним трюком Дранкова.

Літературознавець і кінокритик Л. Аннінський, що детально вивчав діяльність Л.Н. Толстого, у своїй роботі «Лев Толстой і кінематограф» факт перегляду письменником фільму «Сенаторська ревізія» не підтверджує [42].

З ім'ям одного з найбільших майстрів української сцени, режисера й актора М.К. Садовського пов'язані зйомки перших ігрових фільмів у 1910–1911 роках в Києві та Катеринославі. Засновник київського Акціонерного кінематографічного товариства С. Френкєль фінансував постановку фільму «Три кохання в мішках» (1910). Фільм являв собою зйомку однойменного спектаклю за М.В. Гоголем у виконанні акторів київського театру М. Садовського. У Катеринославі виробництво перших ігрових фільмів фінансував власник великої прокатної контори «Мистецтво» І. Спектор.

Влітку 1911 року під час гастролей театру М. Садовського в Катеринославі місцевий кінооператор Д. Сахненко зафіксував на плівку кращі постановки трупи – «Мати-наймичка» за І.К. Карпенко-Карим й «Наталка-Полтавка» за І.П. Котляревським. Спочатку зняли фільм «Мати-наймичка». М. Садовський вибрав для цього кращі сцени з п'єси. Сам Садовський виконував роль Цокуля. Реалістичність виконання цієї ролі, на думку театральних критиків, залишала глибоке враження. Відома українська акторка Л. Линицька грала Харитину, І. Марьяненко виконував роль Панаса, С. Паньковський – діда мірошника, М. Петляшенко – гусара, Є. Хутірна – Марусі й П. Колісник – Рухи. У фільмі «Наталка-Полтавка» роль Наталки виконувала геніальна акторка, гордість української сцени М. Заньковецька, возного – Ф. Левицький, виборного – М. Садовський, Миколи – І. Марьяненко, Терпелихи – Г. Борисоглебськ, Петра – С. Бутовський.

Картини «Мати-наймичка» і «Наталка-Полтавка» вийшли на екран у грудні 1911 року й виявилися, на думку істориків українського кіно, одним з найбільших досягнень дореволюційної кінематографії в Україні. Фільми користувалися величезною популярністю. Досить відзначити, що «Наталка-Полтавка» демонструвалася аж до 1930 року.

Історики українського кіно, що високо оцінили картини «Мати-наймичка» і «Наталка-Полтавка», мабуть, виходили у своїх переконаннях з тематичної спрямованості картин та їх важливості для оцін-

ки українського кіно в цілому, оскільки в них брали участь славнозвісні українські театральні актори. Однак історик кіно Б. Лихачов, що дивився вищезгадані фільми, відзначав, що «вони були зняті в театральному плані, тобто просто на сцені, у тім виді, у якому вони йшли в українському театрі в Києві, на першому плані досить чітко виділяється суфлерська будка. Будучи в дійсності театральною постановкою, знятою кіноапаратом, обидва фільми в наш час є більш цінними як матеріал для вивчення дореволюційного театру». [43]

Хоча історик кіно й кінознавець М. Ієзуїтов вважав, що випадки, коли глядачі бачили внизу кадру верхівку суфлерської будки, часом мали місце у фільмах аж до 1914 року. [44]

Закінчуючи огляд кінорепертуару 1911 року, відзначимо фільм «Запорізька Січ» катеринославського ательє «Батьківщина». Ательє володіли декілька акціонерів. Розташовувалося воно на присадибній ділянці одного з власників. В одній частині будинку жив акціонер, в іншій знаходилась кінолабораторія. Співвласник кіноательє Щетинін вклав у справу десять тисяч рублів (на таку суму був оцінений будинок і присадибна ділянка). Внеском Д. Сахненка стали його знімальний апарат та вміння працювати з ним. Згодом до справи залучився власник кафе М. Шейнін.

Перший фільм «Запорізька Січ» (режисер і оператор Д. Сахненко) розповідав про героїчне минуле Запорізької Січі в XVII столітті, про бойові подвиги запорізьких козаків і кошового Івана Сірка, що захищали Україну від татар і турків. Сахненко запам'ятав чудову українську природу, грізні дніпровські пороги й захоплюючі бойові епізоди. «Запорізька Січ» знімалася за участю нащадків запорізьких січовиків на історичних місцях колишньої Січі. Консультував знімальну групу історик Д. Яворницький. Спеціально для фільму В. Стрижевським була написана музика. Декорації робив художник Є. Шпалик. Багато жителів Катеринослава добровільно збирали для зйомок одяг, побутове оздоблення, робили бутафорську зброю. Місцева українська організація «Просвіта» влаштовувала гуляння із благодійною метою, де «показували картинки кінематографа».

Фільм вийшов у прокат у січні 1912 року. Український режисер А. Кордюм, що мешкав у той час у Катеринославі й знявся в «Запорізькій Січі» в епізодичній ролі, повідомляв, що яскрава реклама, підготовлена до прем'єри, вразила його значно сильніше, ніж сам фільм. Думка

глядачів також була неоднозначною: «Цей фільм південно-росіянин, наше українське – сорочки й шаровари!». [45]

На початку 1912 року ательє «Батьківщина» виготовило 20 копій фільму. Акціонери компанії й деякі учасники зйомок вирушили у турне по містах Росії. Кожний пропонував картину власникам різних кінотеатрів. Із прибутку вилучалася невелика сума на продовження подорожі, а решта грошей вкладалися у Волго-камський банк на рахунок компанії. [46]

В 1912–1913 роках міцно завойовують позиції повнометражні картини, що докорінно змінює специфіку кінопрокату. З'являється поняття «фрачні» кінопрем'єри. У фільмах погоджуються брати участь великі театральні актори. Питання «Чи є кінематограф мистецтвом?» виникає все рідше.

Кадр з фільму «Любов Андрія» (1912, режисер Д. Сапненко)

Журнал «Сине-фоно» в 1912 році опублікував статтю російського критика М. Браїловського «Наболіле питання», у якій вже декларативно заявлялося, що кіно не тільки може стати мистецтвом, воно вже їм є: «Кінематограф – це особливий рід мистецтва, що зародився на початку нашого століття й свого самовизначення, що перебуває ще в процесі». Головне завдання, що стоїть перед кінематографом, те ж, що й інших мистецтв, відзначалося в статті, – «облагороджувати й піднімати глядача, робити його сучасним у естетичному, культурному й моральному сенсі». [47]

Змінюється й підхід до виробництва фільмів. Режисерський сценарій стає точним, ретельним, вміло побудованим планом майбутнього фільму. Текст розбивається на кадри-сцени, послідовно й досить ясно викладається хід дії, описується місце дії, перелічуються дійові особи. Така побудова сценарію свідчить про зрілішу професійну культуру постановки фільмів.

Трансформується й жанрово-тематична структура ігрових фільмів. Історичні картини витісняють психологічні драми. Написи у фільмах застосовуються рідше, вони частіше викладають діалог, ніж роз'яснюють дію, що відбувається.

За останніх передвоєнних років у Російській імперії інтенсивно зростає промисловість. Кінематограф не є виключенням. У Москві будують знімальні павільйони, відкривають нові кінотеатри. Наприкінці 1912 року, за повідомленням журналу «Сине-фоно», у Росії вже налічується 1412 кінотеатрів, серед них – 134 у Петербурзі та 67 у Москві. Число постійних глядачів становить близько 14 000 000, в основному тих, кому 20-25 років. Глядачі від 30 до 50 років у кіно ходять рідко, а ті, хто старше 50 років, кіно майже не відвідують. Найбільшим успіхом користуються мелодрами й комедії. Видові й наукові фільми відвідуються рідко [48]. У Росії працюють п'ять великих кіновиробничих фірм, загальний метраж знятих ними негативів – 81 000 метрів. [49]

В 1912 році у російському кінематографі дебютують І. Мозжухін і В. Максімов. Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» починає випуск знаменитої «російської золотої серії». Перший фільм серії «Труп № 1346» мав грандіозний успіх. У тому ж році був знятий не менш значний фільм цієї серії – «Відхід великого старця». Фірма «Бр. Пате» разом з А/Т «О. Ханжонков і К°» випускає великий ювілейний фільм «1812 рік». [50]

У наступному році на екран виходить постановочний бойовик А/Т «О. Ханжонков і К°» «300-річчя правління дому Романових» і якісно зроблена екранізація «Обриву». Ательє О. Дранкова випускає досить вдалий кримінально-пригодницький фільм «Страшна помста горбаня К». [51]

В 1913 році в Росії налічується 1427 кінотеатрів [52]. Лише у Москві працюють понад 50 представництв закордонних кінокомпаній [53], які насичують російський кінематографічний ринок величезною кількістю масштабних іноземних бойовиків.

В 1912–1913 роках відбуваються також зміни у кінематографі в Україні. Напередодні Першої світової війни збільшується виробництво фільмів, підвищується їх технічний й художній рівень, відкриваються перші кіностудії. Центрами кіновиробництва як і раніше, є Київ, Харків та Катеринослав. 1912 рік стає рекордним для довоєнної кінематографії в Україні: було поставлено 20 фільмів.

У Харкові О. Олексієнко створює «Ніч перед різдвом» (за М.В. Гоголем), Д. Байда-Суховій екранізує «Запорізький скарб» (за К. Ванченко) і «Шельменко-денщик» (за Г.Ф. Квіткою-Основ'яненком), О. Остроухов-Арбо представляє на суд глядачів чотири фільми: «Під дзенькіт ланцюгів», і три екранізації розповідей А.Т. Аверченка «Настирливий вояжер», «Як мені довелося застрахувати життя», «Гарна жінка».

У Катеринославі Д. Сахненко виступив режисером і оператором у постановках «От так потрапив», «Любов Андрія» (за «Тарасом Бульбою» М.В. Гоголя), «Важка розплата» і «Мазепа» (за «Полтавою» О.С. Пушкіна).

У Києві Т. Піддубний зробив п'ять «кінодекламацій»: «Циганка Груня, або Оце так ускочив» (за п'єсою К. Ванченко); «Запорізький скарб» (за К. Ванченко); «Вій» (за М.В. Гоголем); «Запорожець за Дунаєм» (за П.П. Гулаком-Артемовським); «Ніч перед Різдвом» (за М.В. Гоголем).

Київський режисер О. Гамалій зняв дві постановки театру М. Садовського – «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було» (за С.Є. Зіневичем) і «Запорізький скарб» (за п'єсою К. Ванченко). Київська цензура дозволила демонстрацію фільмів лише в кінотеатрі «Лотос».

Зйомки фільму «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було» проводилися у скляному павільйоні на Великій Васильківській вулиці, № 37. За спогадами учасників зйомки, «у павільйоні була побудована сільська хата в три стіни, без стелі, з піччю, стільцями й столом». Декорації брали напрокат у театрі М. Садовського. [34]

В 1912 році московська фірма Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» орендувала в дачній місцевості Сирець, що біля Києва, двоповерховий особняк на березі озера, побудувала біля нього знімальний павільйон.

Саме тут, на мальовничих околицях міста, був знятий перший фільм «Російської золотої серії» – «Труп № 1346», в якому брав участь видатний діяч українського театру І. Марьяненко. Головну роль грав В. Максімов. Згадуючи про свою роботу в цій картині, І. Марьяненко відзначав:

«...Ролі в нас, українських акторів, – Ковальчука, Петляшенко, Маринича й мене, були незначні. Знімалися ми без гриму, у своєму одязі. Зйомки були частково на Києво-Житомирському шосе,... а частково біля Києва – на Куренівці, по дорозі на Пущу-Водицю. Там були чиїсь городи й різні напівзруйновані будівлі. Керувала роботою якась жінка, мабуть, француженка, тому що розмовляла тільки фран-

цузькою з Максімовим, що знімався в головній ролі й сам, по суті, здійснював режисуру. У мене створилося враження, що він був зацікавлений навіть матеріально, тому що сам домовлявся з нами про оплату нашої роботи, що виявилася дуже мізерною сумою. Але нас цікавили, головним чином, процес і результати роботи в кіно». Зйомки здійснювались головним чином при денному світлі, тому що на всьому заощаджували». [55]

В 1910 році починається кіновиробництво в Галичині. Один з перших ігрових фільмів, знятих у Львові, називався «Повернення батька» / «Powryt taty» – балада в 15 картинах [56]. В 1912 році у Львові відкривається перше галицьке підприємство з виготовлення й прокату фільмів «Кінофільм» / «Kinofilm» з дочірніми підприємствами «Муза» / «Muza» і «Леополія» / «Leopolia». Компанію «Кінофільм» заснував фотограф Марек Мунц. Крім нього до складу правління увійшли асистент львівської політехніки інженер Євген Поребський, брати Адам і Людвик Крогульскі, приватні підприємці Тадеуш Вольський і Тадеуш Янковський. Компанія «Кінофільм» почала свою діяльність зі зйомок місцевих подій. У тому ж році, за повідомленням в «Народній газеті», компанія «Кінофільм» випускає ігрові фільми «Відомщена неправда» / «Pomszczona krzywda», прем'єра якого відбулася в 1912 році, а також «Любовні пригоди панів З. і Й. відомих у Л.» / «Milosne przygody panów Z. i J., znanych osobistośći w L.» (прем'єра в грудні 1912 року) [57]. Режисером обох фільмів був Сигізмунд Веселовський.

У травні 1913 року в Одесі фотограф і оператор Мирон Гросман засновує «Мирограф» [58] (назва фірми, мабуть, є сполученням початкових букв його імені й прізвища).

Наприкінці XIX століття Гросман був власником «Першої в Росії фабрики сухих платівок». 11 березня 1902 року він подає прохання на дозвіл відкриття фотографії на розі Дерибасівській і Катерининської. У зв'язку із цим поліцейський пристав передає одеському міському голові характеристику М. Гросмана: «Одеський міщанин Мирон Йосипович Гросман, 34-х років, віросповідання іудейського, моральних якостей і поводження гарних, живе в Одесі від народження, займається фотографічним мистецтвом, живе на кошти, що здобуває професією, і майновий стан, і засоби його – це фотографічні приналежності». [59]

Прохання задовольнили, і 17 травня 1902 року Гросман відкрив

свою першу фотографію. Через чотири роки їх уже було сім. З кінематографом Гросман познайомився в Парижі, в павільйоні кінофірми «Гомон», що випускав кінопроекційні апарати. Повернувшись до Одеси, він 11 травня 1906 року надсилає чергове прохання одеському міському голові: «На додаток до поданого прохання про дозвіл мені робити фотографічні знімки маю честь уклінно просити дозволити мені такі роботи й для синематографу в будинку № 24 по Херсонській вулиці». [60]

В 1913 році Гросман на території дачної ділянки, що належали його братові, будує скляний павільйон і лабораторію з обробки плівки [61]. Як видно, це був перший спеціально побудований кінопавільйон в Україні.

Матеріалом для першого фільму став карний роман В. Антонова «Одеські катакомби». Гросман вибрав його, розраховуючи на сенсаційний відгук у масового глядача. Фільм із однойменною назвою (режисери Д. Марченко, М. Медведєв) відкривав таємниці, пов'язані із знаменитими одеськими контрабандистами – Маразлі, Маврокордато та іншими. В тому ж році побачили світ комедії «Спритний апаш» (режисер М. Гросман), «Мешканець із патефоном» (режисер Д. Марченко, побутова комедія «одеських двориків») та екранізація роману А. Шомера «В морі і на острові Елліс» (режисер М. Гросман).

За жанром картина була драмою, з мовець назвою «Трагедія єврейської курсистки». Фільм грунтувався на вільній інтерпретації справжніх фактів. Героїня, дівчина-сирота Адель Вайзекінд пройшла типовий для багатьох сучасниць шлях – вступила у великому місті на курси, однак через переслідування поліції була змушена зареєструватися як повія. Відповідно до законів мелодрами наречений дівчини прийшов на допомогу, але було вже пізно.

Компанія «Мирограф» обрала космополітичну політику, орієнтуючись на ходові теми, апробовані в європейському, а точніше, у французькому й російському кінематографі.

В 1913 році Київ перетворюється на кінематографічну столицю України. Театральний антрепренер С. Писарєв відкриває на Сирці кіностудію «Світлотінь». Вже перша постановка нової студії голосно заявила про себе сенсаційністю теми.

В основу фільму «Таємниці Києва, або справа Бейліса» (режисер І. Сойфер) був покладений сфабрикований у Києві в 1913 році скандаль-

ний процес проти єврея М. Бейліса, звинуваченого владою в ритуальному вбивстві хлопчика. Процес отримав великий міжнародний резонанс, і Бейліс був виправданий. Фільм негайно заборонила цензура, і його демонстрацію супроводжували жорсткі заходи щодо власників кінотеатрів з боку царської поліції. Приміром, в Умані Київської губернії оштрафували власника кінотеатру «Експрес», де фільм заборонили вже після першого показу. За демонстрацію фільму «Таємниці Києва, або справа Бейліса» харківський віце-губернатор видав розпорядження про закриття кінотеатру «Модерн».

Кадр з фільму «Як вони женихались» (1909, режисер О. Олексієнко)

Однак, за повідомленням історика кіно Рашита Янгирова, фільм демонструвався в «російській» Польщі та інших куточках «риси осілості». Незабаром його негатив був проданий до Німеччини, а звідти – до США, де він з успіхом ішов на екранах, зовсім втративши будь-які сліди свого походження. [62]

Наприкінці лютого – на початку березня 1914 року в Кракові в кінотеатрі готелю «Уніон» картину «Таємниці Києва, або справа Бейліса» подивився. В.І. Ленін. Із приводу фільму він писав із Кракова 16 березня 1914 року своїй сестрі М.І. Ульяновій до Вологди: «...Бачили ми тут у сінема «Справу Бейліса» (перетворили на мелодраму)» [63]. Розчарування Леніна пояснювалося тим, що замість документально-точного зображення «справи», що розкривала закулісну механіку внутрішньої політики царської Росії, глядачеві показували інсценівку судового процесу ритуального вбивства.

З кіностудією «Світлотінь» пов'язана ще одна подія. В 1913 році одна з найбільших в Росії московська компанія Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» вирішила орендувати студійні приміщення й персонал для

зйомки двох фільмів. Стрічки знімалися під Києвом у Сирці й вийшли в прокат у грудні 1913 року.

Картина «Які гарні, які свіжі були троянди» (сценарист і режисер Я. Протазанов) була спробою створити кінобіографію І.С. Тургенєва з приводу 30-річчя від дня його смерті. Екранізація роману А. Вербицької «Ключі щастя» (режисери В. Гардін, Я. Протазанов) стала одним з найбільших і найдорожчих фільмів 1913 року (його виробництво обійшлося понад 75 тис. рублів) [64]. Про субсидування домовилися з одним з київських банків. Прибуток від прокату фільму склала 325 тис. рублів. [65]

У створенні стрічок брали участь найвидатніші діячі кіно Росії тих років – режисери В. Гардин і Я. Протазанов, актори В. Максімов і В. Шатерніков. Також у зйомці картин брав участь український художник І. Кавалерідзе, який працював над фільмом «Відхід великого старця» (1912) у компанії Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт». Натурні зйомки відбувалися влітку під Києвом на Сирці, над ставками та на двоповерховій дачі, що належала швейцарові готелю «Континенталь». У серпні знімальна група переїхала до Венеції. [66]

1913 року на львівській кіностудії «Муза» / «Muza» С. Веселовський планував зняти фільм «Мазепа» / «Mazepa» на сюжет однойменного твору Ю. Словацького, але фільм так і не вийшов. Результатом діяльності «Музи» став фільм на основі комедії К. Макушинського «Чарівливий лиходій» / «Najmilszy ze zlodziei», знятий у Кракові (сценарист і режисер С. Веселовський). У фільмі грали актори львівських й краківських театрів.

Брати Крогульскі в 1913 році починають видавати у Львові спеціалізований журнал «Сцена й екран» / «Scena i Ekran» [67], відкривають нову фірму «Леополія» / «Leopolia» і запрошують головним режисером Р. Орланда, що проходив практику кілька місяців на одній з берлінських кіностудій, а також оператора з Відня. Під їхнім керівництвом на кіностудії почалася робота над стрічкою «Битва під Рацлавіцами» / «Bitwa pod Raclawicami». Фільм був екранізацією однойменного твору Владислава Анчица і розповідав про польське повстання у населеному пункті Рацлавіци, біля якого 24 березня 1794 року відбувся бій між польською повстанською армією та російським загоном. У стрічці грали актори львівського Нового театру разом з його директором. У головній ролі виступив сам Р. Орланд. У фільмі, за повідомленням преси, брали участь 2000 статистів. [68] Прем'єра картини відбулася 3 січня 1914 року

у львівському кінотеатрі «Коперник». Однак фільм виявився провальним і його відразу ж зняли з екрана. [69]

Напередодні Першої світової війни створюються сприятливі умови для розширення кіновиробництва. Поряд з кінофірмами Москви й Петрограда активно працюють київські й одеські кіностудії. З 1915 року майже повністю припиняється виробництво фільмів української тематики, і картини, створені в Україні, з'єднуються із загальним потоком кінопродукції Російської імперії.

ІГРОВИЙ КІНЕМАТОГРАФ У ПЕРІОД ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

У перші роки війни в Російській імперії деякі галузі промисловості отримали новий стимул для зросту. Насамперед, це стосувалося воєнної промисловості та інших галузей господарства, що обслуговували потреби армії. Серед тих, що процвітали, виявилось і кіновиробництво.

У довоєнні роки вітчизняні фільми займали незначне місце в репертуарі російських кінотеатрів. Навіть у 1913 році понад 90% фільмів, що демонструвалися в Росії, були картинами іноземного виробництва.

За твердженням С. Гінзбурга, іноземні фільми ввозилися й продавалися в Росії безмитно. Копія імпортованого фільму коштувала лише на кілька копійок за метр дорожче, ніж сира позитивна плівка. Вітчизняні фільми, що випускалися обмеженим накладом, що зазвичай не перевищував 10–12 копій, за ціною не могли конкурувати з іноземними, адже в ціну копій входила не лише вартість плівки і її обробки, але й вартість постановки та прибуток кіновиробника. Якщо в таких умовах виробництво російських фільмів все ж розвивалося, то це пояснюється тим, що вони робили хороші збори, і їх хотів дивитися глядач. [70] Відзначимо також, що фільми, зроблені на той час у Росії, через низьку якість майже не експортувалися.

Війна докорінно змінила ситуацію на кінематографічному ринку та різко скоротила імпорт іноземних картин. Різке скорочення ввозу фільмів було пов'язане із транспортними труднощами. Крім того, найбільші французькі, італійські й англійські кінофірми в результаті воєнних дій різко скоротили виробництво. До того ж порушилися зв'язки з кінопромисловістю Німеччини, продукт якої займав перед війною одне з провідних місць на російському кіноринку (хоча, незважаючи на заборону, деякі київські кінотеатри демонстрували німецьку військову хроніку). [71] У зв'язку з війною частка фільмів іноземного виробництва в 1915 році скоротилася на 40 %, а до 1916 року склала 20 %. [72]

Різке скорочення імпорту фільмів поставило під сумнів діяльність російської кіномережі, яка вимагала двох змін програми на тиждень. Ціни на фільми й прокатні ставки швидко зросли.

Крім того, до початку Першої світової війни іноземні фірми поступово припиняють кіновиробництво в Російській імперії й займаються винятково прокатом. У ситуації, що створилася, навіть явно слабкі

фільми робили збори. Попит на російські картини став практично необмеженим. Так виникли надзвичайно сприятливі умови для розширення виробництва фільмів у Росії.

Наведемо деякі статистичні дані щодо російського кіновиробництва в 1913–1916 роках. В 1913 році було знято 142 фільми, в 1914 – 240, в 1915 – 376, у 1916 – 545. В період театрального сезону 1914/15 років загальний метраж зробленої в Росії кінопродукції становив 482 000 метрів. Працювали 42 прокатні контори, загальний оборот яких становив не менш 18 000 000 рублів. [73] У жовтні 1915 року журнал «Проектор» повідомляв, що в Москві нараховується понад 10 виробничих компаній й 90 кінотеатрів, де працюють (разом із прокатними конторами й лабораторіями) близько 3000 чоловік. Всього ж у Росії, за повідомленням журналу, нараховується близько 3000 кінотеатрів, а річний оборот кінопромисловості становить приблизно 120 000 000 рублів. [74] За даними Е. Лембєрга, в 1916 році в російський прокат і виробництво було вкладено 4 мільйони рублів. Обороти кінематографа досягли 142 000 000 рублів. [75] Цей показник підтверджує історик кіно й кінокритик М. Єзуїтів. [76]

За повідомленням московського журналу «Кино» (1923, № 1–5), в 1916 році виробництвом фільмів у Росії займалися 22 великі фірми, що зняли понад 600 000 метрів негативів. Поширювали фільми 42 прокатні контори. Фільмофонд оперував значною цифрою – 100 000 000 метрів позитива, а число кіноапаратів наближалося до 5000 комплектів. [77] Лише у Петрограді в 1916 році працювали 174 кінотеатри й 24 кінопрокатні і кіновиробничі фірми. [78]

В 1916 році у зв'язку з обмеженням імпорту чистої плівки підвищується ціна на її продаж з 21,5 коп. за метр до 30 коп. Підвищується й ціна на продаж фільмів. [79] У статті «Про ціни на російські картини» в журналі «Проектор» повідомлялося про наступні зміни: «До війни російські картини продавалися по 65–75 коп., зарубіжні – 45–50 коп. за метр. Зараз ціна на російські стрічки існує 90 коп. – 1 р. 10 коп. – 1 р. 20 коп. за метр. Ціна на зарубіжні картини 70–75 коп. за метр». [80] Змінюється й податкова ставка на продані квитки – 5 копійок із квитків не більше 50 копійок, 10 – із квитків від 50 коп. до 1 рубля, 2 рублі із квитків ціною 10 рублів і вище. [81]

Однак інтенсивному зростанню російського кіновиробництва сприяло не лише скорочення імпорту фільмів. Важливими факторами

зросту кіновиробництва стала заборона російським урядом продажу горілки, збільшення міського населення (за рахунок розквартированих у містах військових частин, збільшення числа робітників на військових заводах) і невпинно зростаючий інтерес до кінематографа як найбільш доступного видовища, здатного відволікти від тяжких переживань, пов'язаних з війною.

У редакційній статті журналу «Сине-фоно» автор відзначає: «Із припиненням продажу міцних напоїв, що, до речі, радісно зустрінуло все населення Росії, негайно збільшився добробут останнього...Цей момент і є переломним для добробуту кінематографічних театрів. Кінематограф почав поповнюватися новою для нього публікою...Ця нова публіка й дала можливість театровласникам легко перенести ... подорожчання цін...»... [82]

Критик Чи Ганна в статті «Кіно-авторам і режисерам» звертала увагу на «всеядність» публіки, що спостерігалась у зв'язку з початком війни та нестабільністю політичної ситуації: «...Кіно частіше уводить людину зі світу сірої буденщини й занурює його у царство мрій, де обвіяний новелами снів він прилучається до краси. <...> І голодні, змучені, розлючені, ми жадібно кидаємося на перше, що попалося, що може вгамувати наш голод відволікти увагу від оргії безрозсудних днів і ми годуємося лубками бульварних драм – хліба й видовищ!». [83]

Подібної думки притримувався і С. Гінзбург. У фундаментальній праці «Кінематографія дореволюційної Росії» історик кіно відзначав: «Чим сутужніше ставало життя, чим більше лих і позбавлень приносила людям війна, тим більше глядачів вирушали до ілюзіонів, щоб на годину або дві позбутися, спостерігаючи вигадані страждання вигаданих героїв, що живуть у штучному світі, не знаючи ні війни, ні турботи про хліб щоденний». [84]

Досить цікавими є характеристика соціального складу кіноглядачів і орієнтація кінорепертуару. У дореволюційній Росії більшість населення становили селяни, а меншу частину – робітники, дрібні службовці та буржуазія. Робітники задовольнялися рідкими відвідуваннями далеко не першокласних кінотеатрів. Основними глядачами найдемократичнішого з мистецтв були представники середнього класу.

Підвищений інтерес до кінематографа й різке скорочення імпорту фільмів стали потужним поштовхом для будівництва великих кінофабрик у Росії в 1914–1915 роках. Якщо до війни постановка картин

здійснювалась у звичайних фотографічних ательє, а іноді й просто неба, то тепер інтенсивно споруджуються -і -обладнуються спеціальні павільйони для зйомок. У Москві Єрмольєв будує ательє біля Брянського вокзалу, Харітонов – на Лісовій вулиці, Талдикін – у Донського монастиря. У цей час А/Т «О. Ханжонков і К°» збільшує свій основний капітал з 500 000 до 1 250 000 рублів [55] та відкриває на Житній вулиці Москви найбільше в Росії кіноательє.

Кадр з фільму «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (1911, режисер О. Олексієнко)

В 1914–1916 роках у російському кінематографі плідно працюють режисери Яків Протазанов, Володимир Гардін, Євген Бауер, Петро Чардинін, Владислав Старевіч й інші. Серед акторів можна назвати Івана Мозжухіна, Володимира Максімова, Вітольда Полонського, Віру Холодну, Віру Юренєву. В цей час у кіно починають працювати актори МХАТ, дебютують актори й режисери, що виявили себе згодом, у 20-і роки: Віктор Туржанський, Володимир Гайдаров, В. Стрижевський, Микола Римський, Микола Маликов, Наталя Лісенко, Наталя Кованько, Олександр Волков.

У період Першої світової війни на екранах кінотеатрів демонструють величезну кількість невидатних, малопомітних фільмів. Однак мають місце й якісні кінопостановки, переважно екранізації класики. Приміром, у 1915 році одночасно компаніями А/Т «О. Ханжонков і К°», «А. Талдикін» і Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» був екранізований роман Л. М. Толстого «Війна і мир». Також у цей час вийшли «Дворянське гніздо» і «Анна Кареніна» (1914, «Російська золота серія»); «Яма» (1915, «Російське кінематографічне т-во»); «Катюша Маслова» і «Пісня кохання, що тріумфує» (1915, А/Т «О. Ханжонков і К°»); «Пікова дама» (1916, Т/Д «І. Єрмольєв»); «Смерть богів» (1916, «Кінотворчість»).

Великим успіхом користувалися й фільми, створені за спеціально написаними сценаріями: «Антихрист» (1915, «Люцифер»); «Відцвіли

вже давно хризантеми в саду» (1915, Т/Д «І. Єрмольєв»); «Столична отрута» і «Чаша забороненого кохання» (1916, Т/Д «Д.І. Харітонов»); «Візник, не жени коней» (1916, А/Т «О. Ханжонков і К°»).

Величезну популярність здобув авантюрно-пригодницький серіал «Сонька золота ручка» (1914–1917, А/Т «О. Дранков»). Досить популярні були й комедійні серіали з персонажами Антошею й Лисим, поставлені в 1915 році фірмою «Люцифер» і в 1916 – студією О. Дранкова. [86]

У 1914–1915 роках відбувається значний підйом кіновиробництва й в Україні. В ці роки випускається рекордна після 1911 року кількість картин – 22 фільми в 1914 році та 19 – у 1915. Ця кінопродукція вирізнялася тематичною і жанровою розмаїтістю.

В 1914 році ще виробляються картини на українські теми в Катеринославі – «Грицько Голопупенко», Харкові – «Травнева ніч або утоплена» (за М.В. Гоголем, режисер Т. Піддубний) і Києві – «Переплуталися» (режисер О. Гамалій). Згадані фільми, очевидно, знімалися перед війною.

Наслідками воєнного часу стає реквізиція майна й висилка до віддалених губерній Росії підданих Німеччини. За повідомленням С. Гінзбурга, який у свою чергу посилався на свідчення Г. Болтянського, найбільший київський театровласник – австрійський підданий А. Шанцер – в 1914 році був звинувачений у шпигунстві та переправленні за кордон зйомок військових об'єктів Київського військового округу. Його майно було конфісковане, а сам Шанцер був інтернований. [87] Однак в 1917 році конфісковане майно було повернуто Шанцеру і він зміг повернутися до Києва. [88]

Через підбурювання чорносотенних організацій влаштовуються єврейські погроми. Своєрідною відповіддю стало активне створення фільмів на єврейські теми. В Одесі компанія «Мізрах», фінансована міжнародними єврейськими організаціями, заявила, що буде показувати сучасність і історію євреїв, сюжети з біблії та єврейську літературну класику. Компанія випускає пропагандистські фільми «Війна і євреї» і «Життя євреїв в Америці». Останній агітував проти виїзду євреїв до Америки й розповідав про тяжкий шлях за океан сотень тисяч єврейських родин і їхнє життя в еміграції. Фільм знімався в Америці за участю акторів нью-йоркських театрів. [89] Фірма «Мізрах» почала свою діяльність у 1913 році. Її завданням були зйомки фільмів, що пропагу-

вали виїзд євреїв на «землю обітовану». В 1913 році компанія випустила найбільший у Росії документальний фільм «Життя євреїв у Палестині». Для його зйомки була організована експедиція, фінансована товариством «Мізрах» і А/Т «Гомон». В 1914 році вийшов документальний фільм «Життя євреїв у Румунії».

Картина «Життя євреїв у Палестині» демонструвалася на XI Всесвітньому сіоністському конгресі у Відні і одержала загальне схвалення. На початку третьої декади вересня відбувся її закритий перегляд у московському кінотеатрі «Континенталь». У Києві та Мінську покази картини заборонили. [90]

Фільми на єврейські теми також активно знімає київська кіностудія С. Писарєва «Світлотінь». У 1915 році І. Сойфер створив фільми «Вихрест», «Помста жидівки» і «Страчений життям» (про життя єврейської молоді та «боротьбу зі старими забобонами в погоні за новими ідеалами»).

В Одесі кіностудія «Мирограф» М. Гросмана випустила комедію «Граф Зікандр» і пропагандистський фільм про німецькі звірства «Ганьба XX століття».

Інша кінопродукція в Україні була винятково пропагандистською. В 1915 році в Харкові були зняті «кіномовні картини»: «Герой з народу», «Від'їзд на фронт або любов денщика», «За віру, царя та Вітчизну» (режисер О. Олексеєнко), «Пісня смерті» (режисер Д. Байда-Суховій), «Спите орли бойові, або війна й життя» (режисер Д. Байда-Суховій).

У Києві побачили світ «кінодекламації» К. Селіванова «Два вороги на поле брані або Серце російського солдата», «Прейскер у Каліші або Страшний привид» і Н. Наумова-Каліка «На подвиг ратний, за Русь святу».

Підвищений інтерес до подібної продукції пояснюється ще досить високим патріотичним духом населення Росії, що різко впав уже до 1916 року.

В 1915 році почесне місце в кіновиробництві займають, як і раніше, ура-патріотичні агітки, хоча змінюється їх інтонація. Більшість фільмів присвячується подвигам російських солдатів на полі бою.

В Одесі виходить агітка «Геройський подвиг офіцера-добровольця», у Києві – «Геройський подвиг розвідника Хаіма Шейдельмана», «Як вмирають герої», «Серце російського солдата».

У Катеринославі на кіностудії Ф. Щетиніна режисер А. Варягін і оператор Д. Сахненко зняли фільми «Геройський подвиг сестри милосердя Римми Іванової», «Геройський подвиг телефоніста Григорія Манухи», «На поле брані», а також і квінтесенцію цього жанру – масштабну стрічку «У славу російської зброї» (1450 м).

Три фільми представляли українську тему. У Києві вийшли «кіномовні картини» «Бувальщина» (режисер О. Суходольский) і «Сватання на Гончарівці» (режисер А. Гамалій). Картину «Богдан Хмельницький» (сценарист і режисер А. Варягін) випустила в Катеринославі кіностудія Ф. Щетиніна. Стрічка була екранізацією однойменної історичної п'єси М.П. Старицького. У зйомках фільму брали участь актори української трупи під керівництвом М. Кучеренко і Зоріної.

Кадр з фільму «Тринадцять чорних лебедів» (1916, режисер В. Ізумрудов)

У Києві найбільша кіностудія «Світлотінь» здійснила масштабні постановки «За старих часів живали діди» (сценарист і режисер С. Писарєв) – драму з поміщицького життя на сюжет п'єси І.В. Шпажинського «Старі роки», екранізацію роману Ф.М. Достоєвського «Принижені й ображені» (режисер І. Сойфєр) і картину «Рабині розкоші й моди» (режисер І. Сойфєр).

В основі фільму «Невільниці розкоші й моди» були використані два джерела – роман Е. Золя «Дамське щастя» і матеріали скандального процесу над московською кравчинею. Картина розповідала про те, як «кравчиня знаходила серед своїх замовниць дам, які мали приємну зовнішність, були захоплені пристрастю до модних речей, і затягувала їх у мережі пороку».

В 1914–1916 роках у Львові працювала компанія «Полонія» / «Ро-

lonia» Норберта Гохмана й Станіслава Фрида. На студії велися роботи зі створення картини «Львівські квіткарки» / «Lwowskiej kwiaciarki» (оператор Йозеф Мруз). Однак з причини Першої світової війни фільм не був закінчений. Також не завершили стрічку «Як бавиться Львів», про зйомки якого повідомлялося взимку 1914 року на сторінках львівського журналу «Кіно»:

«Місцева фабрика фільмів знімає «вечірки й бали» для виробництва фільму «Як бавиться Львів». [91]

Чи знімала фільм компанія «Полонія», невідомо. Проте точно встановлено, що в 1916 році в компанії почалася робота над стрічкою «Безодня» / «Topiel» за однойменним романом С. Пшибишевського. Однак виробництво довелося перевести у Москву, де львівські й московські творчі працівники (режисер В. Ленчевський, оператор Г. Лємберг, художник В. Раковський, актори Е. Божевська, М. Мирська, В. Ленчевський) закінчили постановку. Прем'єра фільму відбулася 31 серпня 1917 року. [92]

1916 року в Україні починається спад кіновиробництва. Основною причиною зниження кількості фільмів, що випускають, був гострий дефіцит сирої плівки, що виник у провінції. В 1914–1915 роках запас плівки швидко висохнув. О. Ханжонков по своїх каналах одержував плівку з Італії, І. Єрмольєв користувався плівкою фірми «Бр. Пате», що фінансувала його фірму. В 1916 році в Росію з Америки почала експортуватися плівка «Кодак». За рішенням російського уряду всі надходження цієї плівки були розподілені між трьома найбільшими фірмами країни – А/Т «О. Ханжонков і К°», Т/Д «І. Єрмольєв» і Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт», які перепродували її меншим компаніям, найчастіше за завищеними цінами.

Кіностудії в Україні в 1916 році випустили 10 фільмів – в основному- «кіномовні картини» на військову тему, які були поставлені у Києві («Братовбивча війна», «У кривавому лютому бої») та Катеринославі («Помер бідолаха в лікарні військовій»). Ці картини, на відміну від ура-пропагандистських агіток 1914 року, втілювали «пораженські» настрої, які особливо яскраво виявилися у 1916 році з причини невдач царської армії на полях боїв Першої світової.

Кіностудія С. Писарєва «Світлотінь» у Києві випустила дві картини. Мелодрама «Влада жінки» (режисер С. Писарєв) розповідала про нещасну любов юнака, котрий згодом став знаменитим піаністом. Дра-

ма «Вбивство на постоялому дворі» (режисер І. Сойфер) була вільною екранізацією роману Еркмана-Шатріана «Таємниця вапняної печі». Головний герой картини, господар корчми Матіс, із метою заволодіти золотим годинником вбиває заможного постояльця – польського єврея, а труп спалює у вапняній печі. Однак цей злочин не проходить даремно для Матіса – кошмари переслідують його до кінця життя.

Ательє Робинкова й Когана в Катеринославі й московське товариство «Продалент» здійснили спільну постановку «Тринадцять чорних лебедів» (драма про давню ворожнечу російської та єврейської родин). Про зйомки фільму повідомлялося у московській «Театральній газеті»: «У Катеринославі перебуває в цей час кінорежисер і автор В.А. Гарлицький (Смарагдів). Йому доручено однією московською фірмою зробити зйомки для екрана ним же написаних кіноп'єс «Тринадцять чорних лебедів» і «З безодні до сонця!». В першій стрічці візьмуть участь артисти О. Варягін, Я. Південний, С. Ленський і інші. Роботи будуть закінчені до 1 серпня. Для зйомок обрані найгарніші й мальовничі місця Катеринославської губернії, у тому числі історичний Потьомкинський парк, Дніпровські пороги. Картина «13 чорних лебедів» охоплює проміжок часу від епохи Катерини II і до наших днів. Створюються відповідні декорації». [93]

В 1914–1916 роках в Україні працюють кіностудії, що мають павільйони з хорошим обладнанням. Відкриття кіностудій в Одесі («Мирограф» і «Мізрах»), Києві («Світлотінь»), Львові («Polonia») і Катеринославі (Товариство Ф. Щетиніна) з'явилося важливим фактором, що вплинув на розвиток кінематографа в Україні. Саме в цей час відбувається значний підйом технічного й художнього рівня кінопостановок.

До 1917 року в Україні різко зменшується випуск «кіномовних картин», і основне місце в кіновиробництві займають професійні ігрові фільми нових кіностудій.

ІГРОВИЙ КІНЕМАТОГРАФ У ПЕРІОД ЛЮТНЕВОЇ Й ЖОВТНЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЙ

Інтенсивне зростання кіновиробництва в Росії, що досягло кульмінації в 1916 році, не припинилося й у перші місяці 1917 року. Саме тоді прокатних контор у Російській імперії (не враховуючи Польщі й Прибалтики) налічувалося більше сімдесяти. Розподілялися вони по всій країні нерівномірно, найбільше їх було у Москві (18) та в Петрограді (15), інші були „розкидані» по провінційних містах. [94] Сторінки адресного довідника Москви за 1917 рік надають відомості про 30 кінопідприємств. [95]

Виникнення потужних прокатних організацій, що впливали на весь російський кіноринок, обумовлено інтенсивним розвитком під час війни кіновиробництва й кіномережі, що сягнула до кінця 1917 року рекордної цифри – 4000 кінотеатрів. [96]

Кадр з фільму «Віра Чібіряк» (1917, режисер Н. Брешко-Брешковський)

Лютневу революцію позитивно зустріли власники кінотеатрів, кінофабрик й прокатних контор – в 1916 році в урядових колах інтенсивно обговорювалася можливість переведення всіх кінематографічних підприємств у монопольну власність держави. Якийсь В. Дементьєв запропонував перетворити кіно на державну монополію, мотивуючи тим, що російська кінематографія перебуває під впливом Німеччини. Свій проект Дементьєв пропонував прийняти законодавчим актом. Проект був опублікований у брошурі «Кінематограф як урядова релігія», що витримала в 1915 році два видання. [97]

Сприятливим фактором підтримки кінопідприємцями Лютневої революції з'явилося скасування цензури, що дозволило випустити на екрани раніше заборонені фільми й приступити до створення нових картин, що порушують теми, які при царському уряді були однозначно забороненими.

Після Лютневої революції на екрани вийшли десятки картин про царську охранку, провокаторів, Григорія Распутіна, революцію 1905 року, про безправне становище євреїв у царській Росії й тому подібне. Однак у більшості випадків подібні «сенсаційні» стрічки виготовлялися невеликими ательє й, як правило, не мали художньої цінності. Великі ж кінофірми з хорошою репутацією продовжували екранізувати класику, випускати салонні мелодрами й містичні картини.

Кадр з фільму «Дачний чоловік» (1911, режисер О. Остроухов-Арбо)

Останні передавали загальний настрій людей, пов'язаний з нестабільною ситуацією в країні. Невипадково в цей час дуже популярними стали всілякі провісники, ворожки, чаклуни й цілителі. В 1917 році найбільш примітними картинами стали «Андрій Кожухов», «Сатана радісний» (Т/Д «І. Єрмольєв»), «Діти сатани» (А/Т «Нептуна»), «Прокурор» (А/Т «О. Ханжонков і К°»), «Біля каміна» (Т/Д «Д.І. Харітонов») і ін. [98]

Між Лютим і Жовтнем у Росії вирує політичне життя. Загострюється політична й економічна криза. Ситуація, що склалася, не обійшла й кінематограф. Через паливну кризу й нестачу електроенергії низка кінотеатрів змушена була закритися. Крім цього, виник гострий дефіцит чистої плівки.

Кінооператор Г.А. Лемберг згадував, що коли в 1917 році в Петрограді він працював на кіностудії «Кіно-альфа» А. Ломашкіна, власник посилав його до Москви, де все ще можна було придбати чисту плівку. [99]

Однак до кінця 1917 року плівковий голод трохи пом'якшився, через те що спеціальній кінематографічній комісії вдалося отримати в уряду дозвіл на ввіз через кордон 7000 пудів плівки. [100]

Разом із тим відзначимо, що ще в серпні 1916 року на зборах «кінематографічних фабрикантів» було «вирішено обгрунтувати клопотання перед Урядом цифровими даними. <...> На підприємствах російської кінематографічної промисловості (театрах, фабриках і конторах) працюють близько 90–100 тисяч осіб. Щоденна відвідуваність усіх 4000 кінотеатрів становить 200 000 чоловік. Військового податку електротеатри сплачують близько 30 000 рублів на день. <...> Ті 11 мільйонів метрів кіноплівки, які...необхідно отримати для всього російського виробництва картин на весь сезон 1916–1917 р., становить вантаж усього в 5000 пудів, що й припустимо просити Уряд дозволити ввезти через Архангельський порт». [101] Отриманий незабаром дозвіл на ввіз необхідної кількості кіноплівки [102] дав можливість не припиняти заплановане кіновиробництво. За даними фільмографічних описів В. Вишневського, у Росії в 1917 році було знято 338 картин. [103]

Хвиля страйків робітників на кінофабриках О. Ханжонкова, І. Єрмольєва, Д. Харітонова і страйків кіномеханіків десятків кінотеатрів негативно позначилась на раніше стабільній роботі кіномережі. Розвиток революційних подій, зміна політичного й економічного становища у країні, загострення конфліктів з робітниками змусили підприємницькі союзи забути внутрішні непорозуміння та об'єднати сили для відстоювання своїх інтересів. В результаті виникла нова організація підприємницьких союзів – Всеросійське ОКО (Об'єднання кіновидавничих суспільств). Незабаром вона перетворилася на певну суспільну силу, що представляла російську кінематографію в офіційних органах країни й за кордоном. Очолив ОКО найбільший кінопідприємець П. Антік. [104]

Незабаром після установчих зборів, що проходили в Москві на початку березня 1917 року, відбулися збори у Києві та Харкові. 30 березня Комітет союзу діячів кіно утворився в Києві. Його головою був обраний київський кінопідприємець В. Іванов. [105] До складу союзу увійшли С. Френкєль, Я. Яковенко, Н. Длугач, Р. Глухів, Г. Могилевський, І. Белецький, А. Розенталь і інші. [106] 11–14 травня 1917 року в Харкові відбувся з'їзд представників прокатних контор південного району, який, зокрема, ухвалив: «З метою об'єднання прокатних контор на грунті створення нормальних умов розвитку культурної й художньої кінематографії, а також захисту професійних інтересів – організувати Союз Південно-Російських прокатних контор». Членами президії бу-

ли обрані Я. Мазо, П. Могилянський, Б. Маршалкович, І. Спектор, кандидатами – І. Комяков, М. Зельвянський, А. Розенталь, А. Полонський. Правління Союзу вирішили розташувати у Харкові, а також обрати в правління Мазо (голова) і Комякова (казначей). [107]

Пізніше в Росії був створений союз творчих працівників, що об'єднав акторів, режисерів, художників, сценаристів і операторів. Після цього виникли союз кіномеханіків, союзи робітників та службовців кінофабрик.

Коли почалося об'єднання кінопрацівників за професіями, союзи кіномеханіків, товариства театровласників і т.п. одразу ж виникли у Києві, Харкові, Одесі й Катеринославі.

В Україні після спаду кіновиробництва в 1916 році почався підйом, що тривав до 1917–1918 років (19 фільмів в 1917 році й 25 – в 1918).

Однак кіностудії в Україні не створили жодного фільму на українську тему. В 1917 році публіка також не побачила екранізацій творів українських письменників. Єдиним фільмом, а точніше, „кінодекламацією», що з натяжкою можна віднести до українських, був «Іди, жінко, у солдати» (Харків). Стрічка декламувалася українською мовою, являла собою військову агітку.

Основний репертуар українських кіностудій становили фільми революційної та єврейської тематик, екранізації європейської літератури й скандальних судових процесів, а також драми, поставлені за оригінальними сценаріями.

Київська студія «Світлотінь» наприкінці березня 1917 року випустила скандальну картину «Віра Чібіряк». Ця «сенсаційна драма», як назвали її газети, відтворювала історію вбивства А. Ющинського в Києві та процес над М. Бейлісом. Сценарій написав літератор М. Брешко-Брешковський за даними, отриманими від колишнього начальника розшукної поліції Красовського, що проводив розслідування вбивства. Зйомка картини відбувалася у Києві на місці події. Наприкінці квітня картина «Віра Чібіряк» на вимогу профспілкових організацій була знята з демонстрації в Москві. [108]

У серпні в київській пресі з'явилося повідомлення про відкриття кіностудії «Аргус» В. Іванова: «У Києві виникла нова кінематографічна студія «Аргус». Днями розпочнуться зйомки нової картини за участю французької артистки Колед-Доре». [109]

Наприкінці грудня 1917 року товариство «Аргус» В. Іванова випускає перший фільм – драму «Спрага життя й кохання». Для його поста-

новки запросили з Москви режисера М. Бонч-Томашевського. Надалі Бонч-Томашевський разом з О. Вознесенським продовжував працювати в цій компанії, що злилася у вересні 1918 року з новоствореним «Художнім екраном». Головою правління став Ю. Давидов, а членами правління – Дзержановский і Іванов. Художню програму нового підприємства В. Іванов сформулював так: «...прославлення сильної людської волі й людської творчості як головних двигунів майбутнього життя». [110]

Кадр з фільму «Травнева ніч» (1914, режисер Т. Піддубний)

В 1917 році стався дебют київського товариства «Російське кіноділо». Перший фільм компанії – «Таємниця високої дами» («Юність Вирубової») на екрани не вийшов. Закінчення зйомок збіглося з інцидентом, коли монархічні елементи розгромили в Києві кінотеатр, де показували стрічку «Григорій Распутін», і перелякані власники кінотеатрів відмовилися демонструвати «Таємницю високої дами». [111]

В Одесі товариство «Мізрах», перетворене на акціонерне товариство, продовжує випускати фільми єврейської тематики. Режисер з Москви О. Аркатов створив дві картини – комедію з єврейського життя «Хочу бути Ротшильдом» і драму «Судіть, люди» – екранізацію розповіді І. Переця «Розбиті скрижалі».

Надамо опис цієї драми американського дослідника єврейського кіно Д. Добермана (за його книгою «Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds»):

«В основі фільму – трагедія двох сестер, дочок єврейського корчмаря. Молодшу, що була закохана у сина місцевого землевласника, поспішно видали заміж за учня ієшиви з іншого міста. Через те землевласник заборонив торгівлю у корчмі, родина розпалася, батьки померли. Старшу сестру насильно викрав інший дворянин і змусив стати його коханкою. Обидві жінки були однаково нещасні». [112]

Ательє «Мирограф» М. Гросмана в Одесі в 1917 році випустило картину «Син» – екранізацію однойменного роману Гі де Мопассана.

Єдиним фільмом в Україні у 1917 році, що відбивав революційні події в Росії, стала постановка одеської контори «Кінострічка». У липні на екрани вийшов біографічний фільм «Життя й смерть лейтенанта Шмідта» – спроба створити біографічний нарис про життя й революційну діяльність героя. Картина знімалася в Одесі при сприянні Севастопольської ради робочих і солдатських депутатів.

У Харкові кіноконтора Прошина й Гордина випустила картину «Справа Болотіної» – інсценівку сенсаційного процесу в Києві (В. Болотіна у запалі ревнощів виплеснула кислоту в коханку свого чоловіка).

В 1917 році автори випущених в Україні «кінодекламацій» орієнтувалися на революційні й політичні події в Російській імперії: «Революційна російська армія» (Одеса); «Уперед, товариші, помремо за вільну Росію»; «Іди, жінко, у солдати»; «Ірина-солдатка»; «Любовні пригоди Гришки Распутіна» (всі харківські); «Він жертвою пав у боротьбі фатальній» – перероблений варіант однойменної картини, знятої О. Олексєєнком на початку Першої світової війни, з додаванням сцени демонстрації у Харкові 1 травня 1917 року.

Такий акцент у кінорепертуарі, можливо, пояснюється тим, що в цей час російський Тимчасовий уряд призначив в Україну своїх представників – комісарів. Таким чином, в Україні створилося двовладдя – Тимчасового уряду й Центральної Ради. Між двома урядами починається боротьба за владу, до якої незабаром залучилися й більшовики.

Радянська історія веде свій «літопис» від Жовтня, скликання й розгону Установчих зборів, від Брестського миру, громадянської війни й військової інтервенції. Знищуються багатства. Церква відокремлюється від держави. Створюється Червона Армія. Запроваджується нова орфографія й григоріанський календар. На всій території Російської імперії розпалюється полум'я громадянської війни: на Сході – А. Колчак, що об'єднав сили контрреволюції у Сибіру й на Уралі, на Півдні – генерал А. Денікін, що підкорив собі козацькі воєнізовані підрозділи та створив «Збройні сили Півдня Росії» (ВСЮР), на Північно-заході – генерал М. Юденич, що сформував Північно-західний добровольчий корпус в Естонії, на Півночі – генерал Є. Міллер.

З кінця 1917 року через початок більшовицького терору кінодіячі поспішно виїжджають з центра Росії. До Києва, Одеси, Ялти й Харко-

ва прямують кінопідприємці зі своїми працівниками. В 1918–1919 роках центром кіновиробництва на території колишньої Російської імперії стає Україна. Тут створюються десятки картин, серед яких чимало добротних робіт.

---

[1] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. – М.:Искусство, 1959. – Т. 2. – С. 281.

[2] *Лихачев Б.С.* Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино: Часть первая (1896–1913). – Л.: Academia, 1927. – С. 36.

[3] *Самуйленко Е.* Кинематограф в России // Кинематограф и его просветительская роль. – М.: Школа и жизнь, 1919. – С. 28–43.

[4] Сине-фоно (Москва). – 1910. – № 11. – С. 11.

[5] Там само. – 1907–1908. – № 7. – С. 4.

[6] Там само.

[7] *Зоркая Н.М.* Вокруг первых русских киносеансов // Вопросы киноискусства. – М., 1973. – Вып. 15. – С. 174.

[8] *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. – М.: Госкиноиздат, 1945. – С. 7–10.

[9] *Лихачев Б.С.* Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино: Часть первая (1896–1913). – Л.: Academia, 1927. – С. 80.

[10] Сине-фоно (Москва). – 1910–1911. – № 1.

[11] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. – М.: Искусство, 1959. – Т. 2. – С. 282.

[12] Рампа и жизнь (Москва). – 1910. – № 39.

[13] *Френкель С.* Ближайшие задачи синематографии // Сине-фоно (Москва). – 1910. – № 1. – С. 6.

[14] *Самуйленко Е.* Кинематограф в России // Кинематограф и его просветительская роль. – М.: Школа и жизнь, 1919. – С. 13–17.

[15] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. – М.:Искусство, 1959. – Т. 2. – С. 282.

[16] Сине-фоно (Москва). – 1911. – № 10. – С. 14.

[17] *Лихачев Б.С.* Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино: Часть первая (1896–1913). – Л.: Academia, 1927. – С. 92.

[18] *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. – М.: Госкиноиздат, 1945. – С. 8–18.

[19] Там само.

[20] *Шимон А.А.* Страницы биографии украинского кино. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 22.

[21] *Соболев Р.П.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. – М.: Искусство, 1961. – С. 27.

[22] *Жданов Я.* По России с киноговорящими картинами // Архів Центрального музею кіно. – Л. 2–3.

[23] *Форестье Л.П.* Великий немой. – М.: Госкиноиздат, 1945. – С. 55.

[24] *Новицкая К.* Воспоминания о старейшем режиссере Петре Ивановиче

Чардынине // Архів Центрального Музею кіно (Москва). Пагінація відсутня.

[25] *Цивьян Ю.* Текст и жест: «Борис Годунов» в исполнении провинциальных актеров 1910-х годов // Ruthenia. – http://www.ruthenia.ru/document/526617.html#T9

[26] *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. – М.: Госкиноиздат, 1945. – С. 142–151.

[27] *Красильникова О.В.* Історія українського театру XX сторіччя. – К.: Либідь, 1999. – С. 29.

[28] Южный край. – 1909. – 3, 14 февраля, 21 марта.

[29] Там само. – 7, 8, 10, 12, 24 июля.

[30] *Пенькова О.О.* Становлення та розвиток українського театру // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ). – 2002. – № 4. – С. 130.

[31] О. Олексієнко народився у Харкові в родині поштового службовця. Після закінчення початкової школи працював телеграфістом. З дитинства Олексієнко брав участь в імпровізованих концертах і аматорських виставах. Своїм творчим обдаруванням не раз привертав до себе увагу професіоналів. Надалі разом зі своєї дружиною, що також брала участь в аматорських концертах, був прийнятий до української театральної трупи під керівництвом Гайдамаки. Подружжя Олексієнків виступало в драматичних виставах, виконувало українські народні пісні й танці і швидко отримало визнання. Докладніше про творчість О. Олексієнка див. – *Шимон О.О.* Сторінки з історії кіно на Україні. – К.: Мистецтво, 1964. – С. 30–38.

[32] Южный край. – 1910. – 21 января.

[33] Обозрение театров. – 1910. – 17 января. Цит. за: Журов Г.В. З минулого кіно на Україні. – К.: АН УРСР, 1959. – С. 34.

[34] Трудовая газета. – 1910. – № 321.

[35] Сине-фоно (Москва). – 1910. – № 15.

[36] Полтавский голос. – 1910. – 2 ноября.

[37] Приднепровский край. – 1910. – № 2.

[38] А. Остроухов-Арбо був старшим сином у багатодітній сім'ї (чотирнадцять дітей) залізничника зі станції Тростянець, що на Сумщині. Батько не міг підтримати прагнення сина до творчості й допоміг лише в одному – влаштував його підручним у ливарний цех у Катеринославі. Тут Арбо зблизився зі студентами та став активним учасником аматорських театральних гуртків, де зарекомендував себе як виконавець гострохарактерних комедійних ролей, читець, пародист. Надалі Арбо працював в українських театральних трупах М. Садовського, Д. Гайдамаки, О. Суслова, А. Суходольського, а також у російських театрах під керівництвом В. Комісаржевської. На початку 1900-х років Арбо переїхав до Харкова, де працював у театрі М. Синельникова, виступав на естраді як читець. Докладніше про творчість А. Остроухова-Арбо див. : Шимон А.А. Страницы биографии украинского кино. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 28–37.

[39] В 1896 році родина Д. Байди-Суховія переїхала з Полтави до Харкова, де батько влаштувався працювати ливарем на завод, а мати – куховаркою в лікар-

ню. Щоб допомогти молодшим сестрам, чотирнадцятирічній Дмитро пішов на завод підручним до батька. Три роки він працював у ливарному цеху, потайки мріючи про акторську професію. Зустрівшись із А. Суходольським, що збирав нову трупу, Байда-Суховій отримав посаду реквізитора й обіцянку в перспективі грати на сцені. Надалі Байда-Суховій працював в українських театральних трупах М. Садовського, А. Суслова, Д. Гайдамаки, Л. Сабініна. Як про незабутню школу творчого досвіду згадував Байда-Суховій про зустрічі й співробітництво з М. Садовським, М. Заньковецькою та іншими корифеями українського театру, які також звертали увагу на кінематограф. Докладніше про творчість Д. Байди-Суховія див.: *Шимон О.О.* Байда-Суховій та його фільми // Прапор (Харків). – 1973. – № 5. – С. 101–105; *Шимон А.А.* Страницы биографии украинского кино. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 16–27.

[40] *Шимон А.А.* Страницы биографии украинского кино. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 9.

[41] *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. – М.: Госкиноиздат, 1945. – С. 10.

[42] *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. – М.: Искусство, 1980. – С. 20–56.

[43] *Лихачев Б.С.* Українські теми в дореволюційній кінематографії // Кіно. – 1928. – № 4. – С. 7.

[44] *Иезуитов Н.М.* Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства. – М., 1958. – Вып. 10. – С. 274.

[45] *Кордюм А.* Акціонерне товариство на городі // Вітчизна (Київ). – 1962. – № 4. – С. 203–204.

[46] *Кордюм А.* Акціонерне товариство на городі // Минуле, яке залишилося з нами. – К., 1965. – С. 16; *Кордюм А.* З архіву кінопам'яті // Крізь кінооб'єктив часу. - К.: Мистецтво, 1970. – С. 17–25.

[47] *Браиловский М.* Наболевший вопрос // Сине-фоно (Москва). – 1912–1913. – № 2. – С. 16–17.

[48] Сине-фоно (Москва). – 1913. – №. 9. – С. 24.

[49] Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. – М.: Ж. Чибрарио де Годен, 1916. – С. 161.

[50] *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. – М.: Госкиноиздат, 1945.– С. 18–24.

[51] Там само. – С. 25–34.

[52] Сине-фоно (Москва). – 1913. – № 9.

[53] *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР. Немое кино. – М.: Искусство, 1965. – С. 41.

[54] *Рибаков М.* Адреси десятої музи // Новини кіноекрана (Київ). – 1980. – № 2. – С. 14.

[55] Рукопис І. Марьяненка, що зберігається у відділі фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору й етнографії (ф. 14-2/24 б). Цит. за: *Журов Г.В.* З минулого кіно на Україні. – К.: АН УРСР, 1959. – С.58–59.

[56] Watki ukraińskie w polskim filmie. (Poznań, 1998-03-05) – http://www.ukraine-poland.com/kultura/kultura.php?id=17

[57] Gazeta Narodova. – 1912. – Nr. 292. – S. 4. Цит. за: Гершевська Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. /Переклад з польської. – Львів: Ї, 2004. – С. 26.

[58] Кино-журнал (Москва). – 1913. – № 10.

[59] Одеський обласний архів. – Ф. 13. – Оп. 1. – Од. зб. 39. Цит. за: *Малиновский А.В.* Кино в Одессе. – Одесса.: АстроПринт, 2000. – С. 53.

[60] Одеський обласний архів. – Ф. 13. – Оп. 1. – Од. зб. 122. – Арк. 58. Цит. за: *Малиновский А.В.* Кино в Одессе. – Одесса.: АстроПринт, 2000. – С. 53.

[61] *Островский Г.Л.* Одесса, море, кино. – Одесса: Маяк, 1989. – С. 14.

[62] *Янгиров Р.М.* «Черта оседлости»: на экране и за экраном // ВЕК (Рига). – 1990. – № 1. – С. 37.

[63] *Преображенская О.* Воспоминания // Кино и время. – М., 1964. – Вып. 4. – С. 164.

[64] *Гардин В.Р.* Жизнь и труд артиста. – М.: Искусство, 1960. – С. 119.

[65] Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1988. – С. 48.

[66] Самое важное из всех искусств. Ленин о кино / Сборник документов и материалов. – М.: Искусство, 1973. – С. 16, 211.

[67] Z˙ycie filmowe Lwowa w dwudziestoleciu miedzywojennym dobrochna dabertuam (Poznań, 2001-04-12). – http://www.ukraine-poland.com/kultura/kultura.php?id=24

[68] *Бучко Р.* Перше століття кінематографа у Львові // Галицька брама. – 1996. – № 24. – С. 2.

[69] *Гершевська Б.* З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. / Переклад з польської. – Львів: Ї, 2004. – С. 26–27.

[70] *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – С. 155–156.

[71] Раннее утро. – 1915. – 1 июля.

[72] *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – С. 158.

[73] Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. – М.: Ж. Чибрарио де Годен, 1916. – С. 161.

[74] Проектор (Москва). – 1915. – № 1. – С. 323.

[75] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. – Л.: Теакинопечать, 1930. – С. 9–11.

[76] *Иезуитов Н.М.* Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства. – М., 1958. – Вып. 10. – С. 265.

[77] Кино (Москва). – 1923. – № 1–5. – С. 19.

[78] Весь Петроград. Адресно-справочная книга. – Пг., 1916. – С. 1236–1237.

[79] Проектор (Москва). – 1916. – № 6. – С. 14–15.

[80] О ценах на русские картины // Проектор (Москва). – 1916. – № 13–14. – С. 3.

[81] Проектор (Москва). – 1916. – № 15. – С. 11.

[82] Сине-фоно (Москва). – 1915. – № 6–7. – С. 41–43.

[83] *Ли А.* Кино-авторам и режиссерам // Театральный журнал (Харьков). – 1918. – № 5. – 3 декабря. – С. 13.

[84] *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – С. 158.

[85] *Лебедев Н.* Русская кинематография кануна Октябрьской социалистической революции // Искусство кино (Москва). – 1940. – № 3. – С. 50.

[86] *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. – М.: Госкиноиздат, 1945. – С. 35–122.

[87] *Гинзбург С.С.* Рождение русского документального кино // Вопросы киноискусства. – М., 1960. – Вып. 4. – С. 241–242.

[88] Южная газета. – 1917. – 5 августа.

[89] Сине-фоно (Москва). – 1914. – № 14; 1915. – № 8.

[90] Кине-журнал (Москва). – 1913. – №. 14, 18, 20.

[91] *Гершевська Б.* З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. /Переклад з польської. – Львів: І, 2004. – С. 27.

[92] *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. – М.: Госкиноиздат, 1945. – С. 85–86.

[93] Театральная газета. – 1916. – 24 июля. – № 30. – С. 15.

[94] *Братолюбов С.* На заре советской кинематографии. – Л.: Искусство, 1976. – С. 31.

[95] Вся Москва. Адресно-справочная книга. – М., 1917. – С. 238–242.

[96] *Братолюбов С.* На заре советской кинематографии. – Л.: Искусство, 1976. – С. 31.

[97] *Лихачев Б.С.* Материалы к истории кино в России 1914–1916 // Из истории кино. Материалы и документы. – М., 1963. – Вып. 3. – С. 88–89.

[98] *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. – М.: Госкиноиздат, 1945. – С. 123–142.

[99] *Лемберг Г.А.* Из воспоминаний старого оператора // Из истории кино. – М.: АН СССР, 1959. – Вып. 2. – С. 123.

[100] *Рosоловская В.* Русская кинематография в 1917 г.: Материалы к истории. – М. – Л.: Искусство, 1937. – С. 43.

[101] Проектор (Москва). – 1916. – № 17. – С. 14–15.

[102] Проектор (Москва). – 1916. – № 18. – С. 14.

[103] *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. – М.: Госкиноиздат, 1945. – С. 123–142; *Вишневский В.* Каталог фильмов частного производства 1917–1921 // Советские художественные фильмы. – М.: Искусство, 1961. – Т. 3. – С. 248–306.

[104] *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – С. 326.

[105] *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искус-

ство, 1963. – С. 354; *Шимон А.А.* Страницы биографии украинского кино. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 44.

[106] *Капельгородська Н., Глущенко Є.* Начерки далекої кіноісторії. – К.: АВДІ, 2005. – С. 118.

[107] Проектор (Москва). – 1917. – № 11–12. – С. 3–4.

[108] Речь. – 1917. – 26 травня; Рампа и жизнь (Москва). – 1917. – № 16. – С. 14.

[109] Последние новости (вечерний выпуск). – 1917. – 11 августа. (У газеті помилка. Правильно – Полєтт Доре.)

[110] Последние новости. – 1918. – 25 сентября. – С. 3; Зритель (Киев). – 1918. – № 24. – 3 октября.

[111] *Шимон А.А.* Страницы биографии украинского кино. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 43.

[112] *Hoberman J.* Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds. – New York: Museum of Modern Art, 1995. – P. 47.

Сергій ТРИМБАЧ
кінознавець, завідувач відділу кінознавства
ІМФЕ НАН України

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНО (1910–1920-ті роки)

Екран засвітився в Україні майже синхронно з іншими європейськими країнами. Ще 1893 року одеський винахідник Йосип Тимченко сконструював «снаряд для аналізу стробоскопічних явищ», по тому кінетоскоп (обидва у співавторстві), що здійснювали знімання та проекцію рухомих зображень на екран. Наприкінці 1895-го відбувається знаменитий кіносеанс у кав'ярні на паризькому бульварі Капуцинів, котрий і вважається початком історії світового кіно. Піонери кінематографа, брати Люм'єр, дуже швидко завойовують екрани Європи, не поминувши, звичайно, і тодішньої Російської імперії. Враження перших глядачів були сильними і незабутніми, вони також лягли в підмурівок наступної еволюції кіномистецтва. Легендарними стали перегляди люм'єрівського фільму «Прибуття поїзда до вокзалу Ла Сіота» (1895) – багато разів описувався переляк, що переходив у загальну паніку, коли поїзд починав рухатися з глибини екрана на глядачів. Максим Горький у кореспонденції 1896 року так описував те враження: «Ось він мчиться стрілою прямо на вас – стережіться! Здається, ось-ось він упаде в пітьму, в якій ви сидите, і перетворить вас у рваний мішок шкіри, наповнений зім'ятим м'ясом і почавленими кістками, зруйнує, перетворить в уламки й пил цей зал і цю будову»! Надовго, коли не назавжди, поїзд стане одним із найуживаніших екранних символів, образним вираженням жаху, який одвідує людину при вигляді технічних див, того цивілізаційного котка, що погрожує звичному, усталеному існуванню.

Один із перших українських кінематографістів, харків'янин Альфред Федецький, також зафільмує свою міфологію потягу – кінострічку «Вид Харківського вокзалу в момент відходу поїзда з начальством, яке знаходиться на платформі». До речі, саме Федецький, блискучий фотограф, не тільки знімав хронікальні фільми, а й демонстрував їх – чіткого поділу професій у кіно тоді ще не було. Кінематографісти поставали в очах глядачів новими рапсодами і відтак носіями нової міфології, що почала складатися на тому самому місці, де досі знаходилася народна культура. Остання ж почала втрачати ті системні ознаки, котрі характеризували її впродовж віків. У великих містах складалася нова цивілізація, нова культура і в них також поволі витворювався свій міський фольклор, своя масова культура. Кіно постало, і з часом все більше стверджувалося як головний провідник її.

Та спершу вітчизняний кіноринок заповнює здебільшого продукція західноєвропейських та американських фірм. Далеко не одразу потрапляє на екран матеріал з життя українців. Звичайно, що на початку то були екранізації популярних п'єс – «Наталки Полтавки» за участі видатної актриси Марії Заньковецької, «Наймички» з Іваном Мар'яненком, «Москаля-чарівника»... А режисер Олексій Олексієнко вже прямо спеціалізується на фільмуванні стрічок суто української тематики. За жанром це здебільшого водевілі, побутово-родинні драми та комедії. Назви фільмів говорять самі за себе: «Сватання на вечорницях», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Бувальщина» або «на чужий коровай очей не поривай». Успіх цих стрічок пояснювався не тільки орієнтацією на популярні жанри, а й тим, що їх озвучували доволі вправні декламатори. Це, щоправда, зайвий раз підкреслювало належність цих фільмів більшою мірою до естетики театру, аніж власне кіно.

У 1911 році в Україні створюється «Південно-російське акціонерне товариство Сахненка і Ко», що й стало початком кінопромисловості як такої. Це зумовило активізацію роботи над фільмами, значна частина яких була присвячена історії України. «Тарас Бульба», «Богдан Хмельницький», «Запорожець за Дунаєм», «Облога Запорожжя» (про Івана Сірка), «Мазепа» – жанровий спектр цих картин доволі обмежений, адже кіно як мистецтво ще тільки народжувалося, однак справу свою вони робили: уперше події з історії України оживали в

магічному прямокутнику екрана. Шкода тільки, що практично всі ці та інші фільми, зроблені того часу на українському матеріалі, зникли, згинули у вирі подій.

Власне українське кіно як таке починається уже в 20-ті роки. Дві передумови, на наш погляд, визначили цей процес. Перша з них, звичайно, це складання самої кіномови як уже цілком самостійної знакової системи. І друга – потреба в міфі. Остання теза потребує невеликого коментарю.

Національний міф є фундаментальною смислопороджуючою структурою, що виступає у двох іпостасях. По-перше, міф завжди є джерелом образності, образної енергії, яка черпається культурою, тобто є продуктивним лоном останньої. Другий чинник пов'язаний з першим: міф виконує в культурі роль екрана, на який проектується практично будь-який продукт творчої діяльності. Відсутність такого екрана призводить до того, що, коли вже продовжувати цю аналогію, енергія культури, її «промені» не будуть знаходити опертя і почнуть «розбігатися» в просторі. Тобто в будь-якій скільки-небудь стабільній культурній системі існує те, що можна назвати механізмом екранування. Один із головних результатів його роботи – витворення національної картини світу, першим і неминучим, на наш погляд, етапом чого є міфологічна картина.

Кадр з фільму «Укразія» (1925, режисер П.Чардинін)

На рубежі XIX століть така картина починає руйнуватись – водночас із системою народної культури, котра доти утримувала певну стабільність уявлень про світ. Це виявляється, зокрема, у послабленні синкретичності обряду – пісні, скажімо, починають виконуватися

поза його межами, декоративне малярство втрачає зв'язок із попередніми ужитковими функціями і таке інше. Ще одна особливість початку століття – поступове перетворення великих людських мас із «масовки» історії на активно діючого суб'єкта. Цей процес частіше оцінювався як негативний, оскільки приводив до ствердження хаосу. Останнє означало, що, як у державі, суспільстві, так і в культурі втрачалися зв'язки між окремими структурами, втрачалася та єдина мова (або надмова, метамова), з допомогою якої вони могли встановлювати контакт, забезпечувати циркуляцію, обіг інформації.

20-ті роки характеризуються пошуком механізмів забезпечення цілісності всієї системи культури. Міф є одним із таких механізмів. Принцип його дії не раз досліджувався гуманітарними науками. Найпоширеніший висновок: у міфі річ береться у всій своїй предметній конкретності як ім'я власне і вивищується в ієрархії культури, починає сприйматися як явище метарівню, як універсальна модель світу. «Дім», «земля», «вода», «дерево», «вогонь» – все це в архаїчній культурі є універсальні образи, моделі всесвіту. При цьому вони, звичайно ж, лишаються чуттєво конкретними, зовсім не абстрактними. На початку XX століття і можна спостерігати, як в основу різних побудов культури покладається міф, його мова, котру можна, з певною умовністю, визначити як есперанто культури.

Кіно стає, за знаменитим висловом Володимира Леніна, «найважливішим з усіх мистецтв», оскільки його мова найближче підходить до міфа, його метасистемної, інтегральної функції. І що було дуже важливим – у кінематографі ніби синтезовано увесь історичний шлях мистецтва: від архаїки до найсучасніших проявів мислення (теорія С. Ейзенштейна).

Однак на початку 20-х років українське кіно потреби в міфі ще не чуло. Навіть найпомітніші фільми того періоду – скажімо, «Тарас Шевченко» (з геніальним Амвросієм Бучмою в головній ролі) чи «Укразія» Петра Чардиніна – доволі механічно відпрацьовували певний життєвий матеріал, не заглиблюючись у його основи, не ставлячи питання про те, наскільки міцні опори, на яких стоїть цей світ.

Власне, спершу переважало уявлення, згідно з яким мистецтво не повинно бути в полоні вигадки, фантазії – життєвий матеріал мусить сам промовляти за себе. На зміну малярству має прийти фотографія, в архітектурі належить усе підкоряти функціональній доцільності. В кіно також – показувати життя треба таким, яким воно є, і цього ви-

стачало партійно-державним замовникам. З однією лишень поправкою – дійсність рекомендувалось «монтувати» з метою глибшого ідеологічного впливу на широкі глядацькі верстви.

Теорія кінематографічного монтажу не випадково виникає в Росії (в експериментах режисера Лева Кулешова, розвинутих потім Сергієм Ейзенштейном, Всеволодом Пудовкіним та іншими). Виявилося, що із окремих фрагментів зафіксованої кіноплівкою реальності можна витворити принципово новий образ дійсності. Тож автор почувався творцем світу, революціонером, котрий з уламків старого споруджував небачені досі образи, своєрідні «сни про майбутнє». Таким чином мистецтво доводило свою спроможність оволодівати дійсністю, революціонізувати її через проекцію на свідомість глядацьких мас. Саме це й було необхідним керівникам більшовицької Росії, що заходилися «перемонтовувати» увесь світ. Відкриття широких можливостей маніпулювати свідомістю мас було швидко й належним чином оцінено політиками й державотворцями.

Кадр з фільму «Джиммі Хіггінс» (1928, режисер Г. Тасін)

Після заснування у 1922 році ВУФКУ (Всеукраїнське кінофотоуправління) поступово увиразнилася державна політика у сфері кіно і в Україні. У кінопрокаті тоді переважали стрічки зарубіжного виробництва (точнісінько так, як це відбувалося уже в кінці минулого століття). Слід було налагодити виробництво фільмів, які могли б скласти конкуренцію завізним картинам. Однак для цього не існувало ніяких передумов. Не було кінопромисловості – кіностудій, необхідної знімальної техніки, кінотеатрів, обладнаних сучасною кінопроекційною апаратурою. Не було і кадрів – професійних сценаристів, режисерів, операторів, акторів...

До кінця 20-х років усе це з'явилося. Було збудовано (у Києві) чи перебудовано кіностудії (тоді вони називалися кінофабриками), заку-

плено за кордоном новітню техніку. В кіно закликано багатьох літераторів, фотографів, художників... Скажімо, Олександр Довженко був художником, а оператор Данило Демуцький прийшов з фотографії. Письменник Юрій Яновський став художнім керівником Одеської кінофабрики, до роботи залучили багатьох майстрів слова – Миколу Бажана, Михайля Семенка, Петра Панча, Гео Шкурупія та інших. З театру прийшли актори, а найвидатніший і найпопулярніший з них, Амвросій Бучма, так захопився кіно, що заради нього на кілька років залишив театр «Березіль».

Одним із найсерйозніших завдань було завоювання масового глядача. Для цього треба було опанувати традиційні жанри – комедію, мелодраму, пригодницький фільм, детектив. З іншого боку, належало задовольняти вимоги політорганів щодо агітаційно-пропагандистських функцій кіно. Отож нерідко режисери мусили якимось чином поєднувати ці два завдання. У фільмі Володимира Гардіна «Отаман Хміль» (1923), до прикладу, оповідається про буржуазного інтелігента, який переходить на бік радянської влади. Тим самим режисер «сигналізував» політичним цензорам про наявність «революційного змісту». Та вчинок героя мав мелодраматичне обґрунтування: зрада жінки. До старого, всіма улюбленого жанру, прищеплювався «новий матеріал». І хоча більшістю, надміру ідеологічно «збуджених» критиків подібні компроміси засуджувалися, глядачі поступово призвичаювалися до думки, що і в українському кіно є фільми, варті уваги.

В «Остапі Бандурі» (1924) того ж Гардіна відтворено обставини жорстоких двобоїв громадянської війни. У фільмі наявна сюжетна колізія, котра потім стане традиційною: робітник, «стійкий і послідовний революціонер», береться «просвітити» мізки неписьменному молодому селянинові. Звісно, що досягає при цьому повного успіху, і Остап Бандура також стає свідомим революціонером. Разом з тим Гардін вдається до звичних прийомів ліричного розгортання матеріалу, оповідаючи про любовні переживання своїх персонажів.

У фільмі востаннє постала на екрані видатна українська актриса Марія Заньковецька. У ролі матері героя актриса (а їй було на той час уже 70 літ) зіграла, як свідчать сучасники, сильно і точно, особливо в дещо ризикованому за екзальтацією епізоді, де засу-

джених до страти матір і сина змушують рити собі могилу на березі Дніпра.

16 фільмів зняв за час своєї роботи на Одеській кінофабриці Петро Чардинін. Кращим з них вважається «Укразія» (1925), картина пригодницького жанру із вдалими акторськими роботами і упевненою, професійною режисурою. Фільм на багато літ уперед визначив традицію оповіді про радянського розвідника, якому доводиться діяти у ворожому оточенні. Білогвардійський офіцер Енгер є водночас радянським контррозвідником, причому з'ясовується це тільки у кінці доволі довгої картини. Перевдягання героя, таємниця його маски – прийом цей має тривалу традицію у культурі. Кіно усе більше усвідомлює свою неповторність, особливості своєї мови і водночас прилучається до того, що завжди складало арсенал традиційної культури.

Кадр з фільму «Сумка дипкур'єра» (1927, режисер Олександр Довженко)

Інший фільм Петра Чардиніна – «Тарас Шевченко» (1926 р.) – звичайно ж, не міг пройти непоміченим. Постать великого поета завжди викликала надзвичайне зацікавлення, а тут, чи не вперше, у великій двосерійній картині оживають події його життя. Інтерес до фільму підвищувався і виконанням ролі Шевченка Амвросієм Бучмою, найвизначнішим тоді українським актором. На жаль, фільм вийшов доволі скромним, у ньому переважає схематичний переказ біографії поета. На догоду існуючим на той час уявленням автори вдалися до прямолінійних протиставлень різних верств, ілюструючи назрівання «класової боротьби».

Ще один фільм Чардиніна – «Тарас Трясило» (1927), поставлений за мотивами однойменної поеми Володимира Сосюри і присвячений одному з ватажків повстань XVII століття. Судячи з описів (копію

стрічки тільки нещодавно знайдено в архівних фондах Французької синематеки), постановник і в цьому випадку не уникнув поєднання доволі жорсткої соціологічної схеми (протиставлення козацької старшини селянському «пролетаріату») з прагненням реалізувати пригодницьку фабулу, збагачену прямими запозиченнями з народної сміхової культури.

Таким чином, у кіно відбивалася загальна орієнтація тогочасного мистецтва на демократизацію форм культури. Належало створити мову, близьку й зрозумілу масам. Водночас уже тоді був очевидним намір можновладців використати цю мову для завоювання ідеологічного простору, активної обробки свідомості мас. Так чи інакше кожен митець мусив рахуватися з потребою налаштовуватися на контакт з якомога ширшою аудиторією і необхідністю відповідати певним ідеологічним догмам.

І все ж визначальною для формування поетики і стилістики в українському кіно була традиція народної культури. Про це свідчать і фільми, зроблені видатним театральним режисером Лесем Курбасом. У 1924–1925 роках на Одеській кінофабриці він ставить три картини, котрі хоч і не збереглися, однак добре описані в кінознавчій літературі.

Першою кінороботою Курбаса була короткометражна стрічка «Вендета». Піп Сильвестр Іжехерувимський і дяк Гордій Святоптицин не поділили черешню, що росте на межі їхніх городів. Розгортається битва, у відтворенні якої чимало гротескового, пародійного, власне фольклорного. При цьому під традицією фольклору автор розуміє і те, що витворено піонерами кінематографа, в першу чергу Жоржем Мельєсом.

Наступний фільм Курбаса, «Макдональд», політичний памфлет, вирішений у стилістиці американської комічної кінокартини, з численними погонями й трюками. Знов-таки підключено пам'ять кінематографічного фольклору, опертого на солідну народно-культурну традицію. Герой стрічки, англійський прем'єр-міністр (Амвросій Бучма), представник соціального верху, «скидається» на самий низ засобами, добре знаними і у вітчизняній традиції. Персонаж занурюється в атмосферу масового театралізованого дійства, пронизаного стихією оновлюючого ритуального сміху. Генетична культурна пам'ять налаштовує глядача на безпосередню участь у такому дійстві.

Масові епізоди багато в чому визначають стилістику останнього фільму Курбаса – «Арсенальці», присвяченого відомим подіям у Києві початку 1918 року.

Сміхова народна культура, апелювання до «низьких» жанрів з одночасним пропагандистським характером твору було типовим для кінематографічного процесу 20-х років. Театральний досвід Курбаса дозволив йому загострити ці особливості, виявити їх культурну генетику. І хоча режисер надалі уже не працював у кіно, його фільми не проминули безслідно, про що свідчать і перші роботи Олександра Довженка. Уже сам їх жанровий спектр – комедія в «Ягідці кохання» (1926) та пригодницький фільм у «Сумці дипкур'єра» (1927) – говорить на користь цієї тези. Звернення до демократичних жанрів виказувало прагнення звільнитися від штампів «високого» мистецтва, виявити в ньому точки зіткнення з традиціями народної культури. Тобто в контексті тодішнього життя йдеться про намагання поновити цілісність культури як такої. Масові «низькі» жанри, їх мова й стилістика піднімалися вгору в ієрархії мистецьких засобів, оскільки на них покладалися вочевидь престижні функції реанімації того, що видавалося безнадійною архаїкою. Власне кіно і мислилося тією культурною зоною, де на диво свіже вино народної архаїки змішається з набутками високого професійного мистецтва, аби явити світові нові культурні коди, нові можливості культури. Передусім у їх впливі на свідомість людини, що звикла жити «на площі», у патріархальному колективі, звідки й належало прокладати шлях до цінностей, ідеалів суто особистісних. Не випадковою ж була популярність у 20-ті роки поняття Відродження – чимало митців почувалися новітніми Рафаелями й Мікеланджело... Інша річ, що вектор пошуків державотворців від більшовизму був прямо протилежним – підтримання й стимулювання стадного «колективістського» інстинкту, та це вже випрозориться у наступному десятилітті.

Свідоме орієнтування своїх мистецьких пошуків на подолання національного Хаосу, створення (а чи реанімація) моделі національного ж Космосу, упорядкованого, «системного», «домашнього» чи не вперше виявляється, на наш погляд, у двох фільмах – «Два дні» Георгія Стабавого та «Звенигора» Олександра Довженка (обидва 1927 року).

Дворецький Антон (у цій ролі один із кращих українських акторів нашого століття Іван Замичковський) лишається сам у палаці, котрий полишили його господарі. Втім, не сам – з ним син господарів, підлі-

ток-гімназист. На ньому й зосереджуються почуття старого дворецького. Світ гойднувся, однак ще не впав. Стоїть величний палац, холодну й величну красу якого зафільмував видатний оператор Данило Демуцький. Треба турбуватися про гімназиста, тим більше, що є загроза від загону червоноармійців, які зайняли палац. А ще є власний син Антона – Андрій (Сергій Мінін), червоноармієць... Так починається фільм Стабового про два дні, які позбавлять сенсу життя старої людини. Бо хазяйський син зрадить, а Андрія повісять. Виявилося, що опора життя була надто хисткою і тоді Антон візьме свічку й підпалить палац. Тобто прийме як неминуче перемогу Хаосу, дисгармонії над органікою життя.

Маленька людина, звикла до непорушності цього палацового світу, його холодновічної монументальності, старий дворецький ніби визнає владу над собою есхатологічного міфу, міфу про кінець. То був відчай, зафіксований рукою великих майстрів. І то була правда того часу, часу руйнацій і потрясінь. Особистісний маленький космос протиставляється грандіозному розоренню, руйнації, хаосу в надії, що останній зазнає поразки.

Майже одночасно з «Двома днями» було поставлено фільм Георгія Тасіна «Нічний візник» (1928). Амвросій Бучма зіграв у ньому роль візника Гордія Ярощука. Той помічає, що його дочка втрапила до якоїсь підозрілої, на його погляд, компанії. То, звісно, підпільники, революціонери, більшовики. Аби порятувати дочку від їхнього впливу, він наводить на них контррозвідку. Трапляється ж так, що заарештовують саму Гордієву дочку. Сам візник привезе її до моргу, на порозі якого полковник контррозвідки (Юрій Шумський) холоднокровно застрелить дівчину. Ось тоді в Гордієві прокидається звір, він розправляється зі своїм справжнім ворогом...

Висновок і тогочасних критиків, і пізніших істориків був доволі однозначний: «маленька людина» усвідомлює, що не можна стояти осторонь життя, не можна бути нейтральним у класовій боротьбі. Та чи ж так? Бучма показує звичайного обивателя, котрий розуміє дещо інше: війна є неприродним станом людини. На свій лад він намагається зняти конфлікт, пригасити його. Драматизм фільму і полягає в тому, що особисте втручання людини в хід подій тільки прискорює їх, робить невідворотною трагічну розв'язку.

Бучма руйнує схему, яка йшла тоді від знаменитого фільму російського режисера Всеволода Пудовкіна «Мати» (за однойменним романом

Максима Горького). Згідно з тією схемою «маленька людина» мусила неодмінно включитися до війни усіх проти всіх. У Бучми йдеться про інше. Звичайна людина, котра живе своїми земними клопотами, ніяк не бажає революційних пертурбацій, вона воліє лишатися у звичному й прекрасному плині повсякденного життя. Тим більше, коли говорити про традиційний побут і світогляд українця, його національну картину світу, його, зрештою, основоположний міф. Тобто можна говорити у даному випадку про те, що конкретна фабула, життєва історія покладені на екран національного міфа, аби перевірити їх істинність.

Той міф, на нашу думку, є міфом про походження, про творення нації як цілого, як сім'ї, роду і народу. Тарас Шевченко випрозорив той міф, що виріс із землеробської культури українського села. Життя тут є вічний і безперервний цикл природи, де немає народження і немає смерті, а є вічне обертання тіл і душ. У дошевченківську добу переважав інший міф, інший погляд, згідно з яким людина не може замкнутися у якійсь точці часу і простору, не повинна підкорятися природному, космічному плину речей – вільною, бо є й непокріпаченою обставинами. Еволюція Шевченка, як нам видається, полягає у проведенні іншої «української ідеї». Саркастичний образ українця в поемі «І мертвим, і живим...», для якого «нема ні пекла, ані раю. Немає й Бога, тілько я! Та куций німець вузлуватий, А більш нікого...» витісняється іншими образами, іншими «снами». Центральне місце в них займають мати й дитя, хата й родина, «садок-райочок» – себто ідеал осідлого патріархального життя. Національне минуле було піддане доволі жорсткій рефлексії – ідеал

Кадр з фільму «Звенигора» (1928, режисер О. Довженко)

степового вільного козацького існування потрактовується доволі незвично: та воля «спала на купах, На козацьких вільних трупах, Окрадених трупах!». «Поема вольного народа» виражається через страхітливий символ – «вольні трупи», на яких «спочиває» воля. Натомість утверджується культ сім'ї, роду і народу як органічної цілості, де вже не діє принцип «тілько я», де обніме брат «найменшого брата», а матір – матір «усміхнеться, Заплакана мати».

Цінності, що споконвіку плекалися в народі, підносяться як основи національного буття і відтак національного міфа. Отже, перевірити істинність конкретного факту історії найпростіше в отакий-от спосіб – спроектувати його на екран того самого міфа.

Олександр Довженко своїми трьома фільмами, знятими упродовж трьох років (його своєрідні «Три літа"!) багато в чому відтворив Шевченкове сходження до національного міфа. Вінець його – знаменита «Земля», де розгорнуто вже «абсолютний» міф опісля реалізації часткових міфологем у двох попередніх фільмах, «Звенигорі» та «Арсеналі».

«Звенигора» (1927) – це період, коли Довженко ніби прозирає структуру національного міфу, його часові і просторові обшири. Перед тим він відзняв «Сумку дипкур'єра», пригодницьку стрічку, де, як і належить у подібній жанровій структурі, втілено конфліктне протистояння одинаків і колективу. Радянська догматика цього жанру стверджувала уже тоді переваги колективу, що в той же час, було близьким деяким особистісним установкам Довженка. У «Звенигорі» маємо вже очевидне відсилання до міфологічного коду, до міфологічного тексту про «Звенигору», котра містить у своїй утробі національну історію і водночас є великою розритою могилою, де заховано скарб. Отой самий, до якого апелював і Шевченко. Втім, говорити про якийсь стабільний, цілісний міфологічний текст про Звенигору не доводиться – він коли й існує, то тільки у вигляді окремих, розрізнених фрагментів. Довженко виступає як автор, котрий витворює з тих фрагментів певну цілісність, або ж у ролі творця індивідуального, авторського міфу, синтезованого із «молекул» колективістського, народного. Метою є самопізнання – народу, нації.

Отже, риють-розривають Звенигору, шукають скарб – та не знайдуть ніяк. Вічний дід (Микола Надемський), що існує в кількох часових горизонтах, і втілює жагу самопізнання народу. Водночас у його образ внесено план іронії: ті дідові пошуки вочевидь є Сізіфів труд.

Двоє онуків дідових прагматичніші. Один, Петро (О.Подорожній), підганяє національну ідею до гасла про збагачення, цілком земного й реального. Інший, червоноармієць Тиміш (Семен Свашенко), міф про Звенигору «трактує» як реалізацію мрії про соціальну справедливість, про рівність і братерство. Тиміш, звичайно, переможе і дід, посланий з тим, аби підірвати потяг «у майбутнє», у фіналі картини є вже пасажиром того поїзда. Тим самим знімається суперечність двох конкретизацій міфу, двох його зідеологізованих реконструкцій. Фінальна усмішка автора явно промовляє про народження Довженкової рефлексії: міф не приживався на ґрунті нової дійсності, давав якісь викривлені, перетворені композиції.

Кадр з фільму «Два дні» (1927, режисер Г.Стабовий)

Цю колізію не зрозуміти поза контекстом діалогу народницького світогляду і протилежного погляду, який обґрунтовував необхідність поновлення традицій епохи, котра «ще не була зараженою духом вегетативної культури, котра дихала сама і надихала свій народ духом героїчної культури, – до традицій старої культури» [1]. Інакше кажучи, декларувався поворот до дошевченківського героїчного міфа і його ядра – сильної особистості.

Відродження – чи не основне поняття у лексиконі 20-х років. Відродити і відродитись – таким було завдання. Те, як його вирішувати, стало предметом суперечки. Орієнтуватися на маси, на хлібороба і його ціннісний світ, чи ж на особистість, надлюдину навіть, нехай і ніцшеанського штибу? Микола Хвильовий і його найближче оточення (а Довженко деякий час входив до нього) схилялися до другого варіанту. Україна й українство уявлялися у вигляді села, землі, темного, заснулого лона, що потребує «революційного» вторгнення чоловічої сили, чоловічо-

го начала. Європа, «фаустівська культура» і властива їй нічим не обмежувана воля, сильна й чітко орієнтована індивідуальність повинні, на думку Хвильового, стати моделлю для перебудови національної свідомості і психології українця. Заходу, щоправда, уже не вистачає енергії, однак її нестачу компенсує Азія, Схід – отож гряде «азіатський ренесанс», чи то пак «відродження сильної й цілісної людини». До цього ж долучається ідеологія більшовизму і його енергетика, без яких національне відродження не мають перспективи. З ними ж «національне відродження робить чудеса, і нація прискореним темпом відходить до свого золотого віку» – на плечах «м'ятежних геніїв», мета яких «розчистити атмосферу, скинути традиції, найти самостійний шлях для розвитку...» [2].

Всі ці світоглядні позиції так чи інакше поділяв Довженко. Він також вірив у те, що «гряде і наш геніальний неспокійний громадянин», також намагався викликати його, більшовика з палаючими очима, гарячим серцем Данко – «своїми нервами, своєю непереможною волею» [3].

Отже, Вічний Дід із «Звенигори» напевно ж «народник», його спроби відшукати скарб нації безглузді і безнадійні (навіть знайдене одразу обертається на черепки, непотріб). Не там і не те шукає... За первісним сценарієм він і гинув під колесами поїзда, нової більшовицької цивілізації. Павло успадковує дідову життєву стратегію і опиняється серед петлюрівців, а затим в еміграції. Перемагає Тиміш, котрий відмовляється від фантазій у народницькому дусі і на паровозі (звичний для тогочасного кіно символ новітньої епохи) вирушає в майбутнє. Співставлення «типу революційного конкістадора» (Хвильовий) і «селянина, хуторянина, хохла» (коли послугуватися поняттєвим апаратом Донцова) виявляє повну історичну безперспективність останнього – з усім його культурним вантажем.

В «Арсеналі», відзнятому через рік після «Звенигори», ми знаходимо ще загостренішу рефлексію національного міфу. Більшовик Тиміш Стоян – це той же Тиміш із «Звенигори», і не тільки тому, що його роль виконує знов-таки актор Семен Свашенко. Однак цього разу роль дещо трансформується – він є таким собі спасителем, рятівником, покликаним внести у поруйнований світ саму ідею впорядкованості.

Фільм починається з образу руїни. Поле, огороджене колючим дротом. Сіре небо... Вибухи. А в хаті селянській злидні й пустка, тільки жінка із слідами виснажливої праці й нестатків. Війна. Смуток. І титр, який повертає нас до української думи: «Ой, було у матері три сини...».

А далі окопи, тиша і важка газова хмара...

За селом піски, самотня хата – з неї пішли вже всі.

Розметало лихим вітром. На вулиці три жінки. Стражник, нудьгуючи, підходить до однієї з них і торкає висохлі груди. Байдуже відходить, а жінка його й не помітила. Поруйновано навіть біологічний код, чоловіче/жіноче втрачає свою індивідуальність. Всі ті Шевченкові першосимволи, котрі визначали чільну на початок століття національну міфологію – мати, дитя, хата, «садок-райочок» – вочевидь занепадають. І – знову титр: «Немає у матері трьох синів».

Як бачимо, відсилання до української думи прив'язано до образу руїни – Довженкове історико-культурне чуття безпомилкове. Бо ж дума є породженням лихих часів, часів руйнації, в ній заховано пам'ять про страждання, пустку, хаос. І перед нами знову-таки козак-нетяга із думи із звичками вітру в полі – більшовик Тиміш. Як і в давні часи на нього чи не єдина надія – що оборонить, що порятує.

Довженко послідовно розгортає образ вселенської катастрофи, значною мірою есхатологічний образ. Його носієм є той же Тиміш, і в цьому один із парадоксів картини. Бо ж його в'їзд до міста «верхи» на паровозі закінчується аварією, загибеллю людей. Більшовицький месія лишається жити – на те він, власне, й месія. Це ніби випробування – через смерть, через воскресіння.

Отже, перший фабульний, подієвий блок фільму несе в собі образ руїни, катастрофи – ще однієї в національній історії. Наступний же пов'язаний з ідеєю, міфом про відродження. Це стосується передусім епізоду на Софійській площі. Оператор Данило Демуцький витворює перед глядачем досконалу пластичну симфонію, котра певною мірою знижує закладені тут іронію та сарказм. Напевно, що автор відсилав тодішню аудиторію до знайомої багатьом поеми Павла Тичини «Золотий гомін» з її урочистим пафосом, нестримним і натхненним летом слова. Бо ж то не просто золотозвукі тони, а – «предки, Предки встали з могил, Пішли по місту». Та Довженко на відміну від автора поеми вже знав, чим закінчиться цей історичний відтинок часу, мав свою думку стосовно винуватців національної поразки. Петлюрівці, гайдамаки, «націоналісти» – саме вони втілюють тут архаїчну, стару селянську Україну, котра й програла двобій із модерним, облаштованим на сучасний лад суперником. Його союзником в «Арсеналі» виступає Шевченко, раптово оживаючи на портреті й дмухаючи на лампаду,

котра «воскурюється» на його честь. Шевченків образ припасовано до новітньої, модерної, вже ось-ось «збільшовиченої» України – так тоді уявлялась ситуація Довженкові, так він відбив її на екрані.

Тиміш – руйнівник, та руйнує він старий архаїзований світ, аби внести в нього ідею нового порядку. У фіналі гайдамаки, носії старого, будуть розстрілювати месіанського героя впритул, та він щоразу воскресатиме – генетика цього історико-культурного типу героя спрацьовуватиме належним чином.

У «Звенигорі» й «Арсеналі» Довженко виступає як організатор чи ж синтезатор цілісного міфологічного тексту. У самому Космосі національної історії, національного духу, національної культури він такого цілого не знаходить – лиш окремі його фрагменти, лиш уламки, з яких своєю власною волею можна спробувати витворити щось справді цілісне. Щоправда, при цьому Довженко не звільняється від свого авторського «я» й відтак іронії, тому говорити про текст міфологічного порядку можна тільки з великими застереженнями. У наступному ж своєму фільмі, «Землі», режисер віднаходить ціле у самому народному житті, котре і відтворюється ним як ціле Космосу, нічим не ушкодженої органіки. Звідси саме авторське самовідчуття як біблійного оповідача, котрий прозирає початки і кінці життя свого народу – це знання і дає можливість почуватися пророком. Власне, той, хто добре знає Довженків шедевр, без найменшого спротиву може уявити собі біблійний текст як позакадрове коментування дії фільму. Буквально з першого кадру: «На початку Бог створив небо і землю». Та й сама історія убивства куркулем Хомою тракториста Василя є майже тотожною міфові про Каїна й Авеля. Аж до свого закінчення: «І пізнав Адам ще свою

Кадр з фільму «Вітер з порогів» (1929, А.Кордюм)

жінку – і сина вона породила. І назвала ймення йому: Сиф[4]», оскільки «Бог дав мені інше насіння за Авеля, що забив його Каїн» (нагадаємо, що в «Землі» Василева мати родить іншого сина в той самий момент, коли тіло убитого несуть на цвинтар повз квітучі сади; при цьому яблуневий цвіт торкається обличчя мерця, ніби обіцяючи йому близьке відродження, воскресіння у новій іпостасі).

Структура «Землі», її урочистий лад є результатом пізнання народного життя як цілого, заснованого на природному циклі життя і праці, власне пізнання землеробського міфу, землеробської міфології як такої. Звідси розгортання фабули про смерть/воскресіння героя уповні міфологічного плану. Сили Космосу тут панують над силами Хаосу, внаслідок чого і сама роль того ж більшовицького месії (Василя тут знову грає Семен Свашенко) набуває дещо іншого змісту: його жертва позбавлена сенсу. Це доволі точно відчули тогочасні критики, які й звинуватили режисера в «пантеїзмі», «біологізмі» і подібних гріхах...

Для кращого розуміння «Землі» не слід забувати про ту ж колізію національного ренесансу, котра так чи інакше оберталася в головах тодішніх інтелектуалів. Слідом за відомою книгою німецького філософа Освальда Шпенглера «Присмерки Європи» (вона вийшла в російському перекладі – «Закат Европы» – на початку 20-х) поняття «заходу» й «сходу» набули категоріального відтінку. Після «заходу» європейського сонця мав відбутися його природний «схід» чи «сходження» над історичним горизонтом.

Образи сонця, сходу і заходу, ночі і дня, вечірньої тіні домінують, скажімо, в геніальній поезії раннього Тичини. Його перший поетичний збірник, як відомо, називається «Сонячні кларнети», проголошення і свято незалежності України відтворено у поемі «Золотий гомін», де центральним є образ сонця, а у фіналі народ-месія крокує в майбутнє «з сонцем, голубами». Цикл віршів «Вулиця Кузнечна» (із збірника «Вітер з України», 1924 р.) має підзаголовки «Захід І», «Захід II», «Охляло сонце...». Поезія Тичини настільки суголосна з фільмами Довженка, що іноді вона може виступити в ролі коментуючого тексту до них.

Згадаймо початок «Землі»: поле, що хвилюється вітром, дівчина й сонях. Останній є намісником сонця на землі, отож знак його і, таким чином, нам явлено образ Землі, позначеної особливим чином. Дівчина ж є інобуття землі-матері, символ недоторканості, цнотливості. Сонцю ще належить зійти над цією землею, поки ж тут сутінкова світлогама.

Вираженням цього є смерть діда Василевого – він іде з життя, ніби сонце закочуючись за горизонт. І схиляються над ним соняхи, віщуючи майбутнє воскресіння, близьке сходження у новій подобі. Тільки для цього необхідний чийсь жертовний героїчний жест – тільки в такій транскрипції, тобто як акція цілком природна, а не штучна.

Василь іде до міста й вертається звідти на тракторі. Усе село зустрічає його. Неважко помітити тут певний паралелізм з епізодом в'їзду Христа до Ієрусалиму на ослі. Ісус знаходить осла, сідає на нього і урочисто в'їжджає до міста. Народ виходить назустріч з гілками дерев і свіжою зеленню і голосно славить Бога, вигукуючи про спасіння.

Звичайно, мова не про якийсь свідомий паралелізм цих двох епізодів. Довженко на той час далеко відхилився од християнства, а православна церква і церковники виставлені у фільмі мало не в сатанинській подобі. Одначе так само очевидним є язичництво режисера, свідоме чи безсвідоме апелювання до правічної образності. Звідти ж бере початок і в'їзд Христа – це відтворення одного з моментів свята плодовитості і жнив. Мати-земля – давнє божество плодовитості, чий образ співвіднесено з жінкою, що родить дитину. Щороку береться шлюб, інше божество, яке символізує чоловіче начало, в'їжджає до міста – усе це є ритуальним зображенням статевого акту [5]. Тим самим земля спасається, бо ж спаситель мовою землеробського міфу означає дарувач життя, нових народжень. Василь, в'їжджаючи на тракторі, дарує цій Землі нове життя у недалекому комуністичному майбутньому, котре є, зрештою, трансформацією християнської образності й ідеології. Плуг врізається в землю і ми бачимо мало не весь природний цикл перетворення зерна... Смерть молодого тракториста також є нічим іншим як одним із моментів вічного круговороту в природі. Фільмовий епізод похорону й реалізовано в такий спосіб, що ми бачимо не стільки смерть, скільки воскресіння, вихід героя на новий круг буття. Здригаються од цього небо й земля, і світлий дощ обмиває землю та її плоди. І – сонце, ось воно тремтить у кожній краплині вологи, світиться небесною радістю знову дарованого життя.

Апелюючи до семантики землеробського міфу, Довженко досяг дивовижного результату. Його фільм ніби завершив цикл в українській культурі, завершив зусилля по створенню народного міфу як цілком певної картини національного світу, його саморозвитку. Причому в «Землі» відбувся синтез двох міфологічних структур. З одного боку, ми бачимо героя месіанського крою, який вносить у хаотичний рух

мас організуюче начало, організуючу і спрямовуючу ідею. З другого ж, людину як складову частину народного і природного Космосу, котрий ніяк не відгукується на революційні поклики. Це справді римування тієї картини світу, котра зафіксована у творчості пізнього Шевченка. Саме тому у Довженковій стрічці доволі слабко (в контексті тогочасного кіно) виявлено монтажні прийоми – матеріал тут ніяк не піддавався ножицям, у ньому було присутнє те вічне і незнищенне, що не підлягало скороченням і деформаціям.

Картина світу в цілому постає і в ранніх фільмах відомого українського скульптора і кінорежисера Івана Кавалерідзе. Національне буття України представлено у своїй стереоскопії й протяжності – мова про картини «Злива» (1929), «Перекоп» (1930), «Штурмові ночі» (1931), «Коліївщина» (1932).

«Злива» (фільм не зберігся і доводиться послуговуватися описами) має підзаголовок «Офорти з історії гайдамаччини». Уповільнена, епічно велична тут течія часу, що підкреслено стилізацією персонажів під скульптури. Фільм знято великими тривалими шматками на цілковиту противагу тодішній монтажній естетиці. Звичайно, поетика твору принципово антипсихологічна і відтак розвиток характерів замінено пластико-ритмічним розгортанням теми.

У «Перекопі» творча палітра майстра збагачується психологізмом у відтворенні драматичних колізій часу. Історію селянина, котрий іде на будівництво, аби заробити грошей на корову, вписано в епічну панораму історичних подій початку століття. І пластично, й ідеологічно фільм багато в чому продовжує європейську традицію експресіонізму, яка до того яскраво виявилася в українському кіно в Довженковому «Арсеналі».

Порожні поля, засіяні лиш трупами, це з одного боку, а з другого убогі скульптурні композиції величезного собору у місті – все це образ культури, що вмирає, потребуючи радикальних перемін. «– Ви за вола?» – запитує один із персонажів. «– Ні, за машину!» – відповідає інший. У цій відповіді й полягає пафос твору. Не випадково картину завершує індустріальний донбасівський пейзаж із домінантою пам'ятника революціонеру Артему (автором пам'ятника був сам Кавалерідзе). Авангардистське захоплення прогресом промисловості, віра у мало не месіанську роль нових мистецьких форм, покликаних перетворити людську свідомість, ось що надихало режисера фільму.

В картинах Кавалерідзе з особливою виразністю відтворено основ-

ний у тогочасному мистецтві хронотоп – старий патріархальний світ закінчується у своєму саморозвитку, рух часу максимально прискорюється («час, уперед!» – популярне гасло 30-х), відтак місце дії міняється – замість неквапливого хліборобського побуту бачимо потужні індустріальні комплекси. Людина підключається до нових ритмів буття, і в цьому вбачається справжній прогрес і надія на щасливе майбутнє.

У «Штурмових ночах» (1930) розгорнуто масштабний образ Дніпрогесу, символу новітніх часів і звичаїв. Власне головним у фільмі є оповідь про труднощі селянина, якому належить пристосуватись до перемін. Видатний український актор Степан Шкурат і його персонаж (Степан) існують в іншому темпоритмі, узгодженому з природним плином часу і трудових процесів. Та навкруги вже піднято усе «дибом» – пластика фільму майстерно фіксує цю особливість світостану, як і психологічні нюанси поведінки Степана, його вагання щодо необхідності полишати звичний спосіб життя. Людина тут ще надійно вписана у побут, її тілесність навіть акцентовано чудовою камерою кінооператора Миколи Топчія. Скульптурна виразність композицій, буттєва наповненість кадру перемагають ідеологічну схематику, яка тут уже дається взнаки.

На початок 30-х складається уявлення про кіномову як універсальну мову свого часу. Цьому сприяли пошуки майстрів не тільки ігрового (художнього), а й неігрового кіно. В першу чергу це стосується творчості видатного режисера Дзиги Вертова (Дениса Кауфмана), котрий упродовж кількох років працював в Україні.

Вертов був організатором відомої групи новаторів-кінодокументалістів, названої «кіноками» (від «кіно-око»). В одному з маніфестів групи можна прочитати заклик йти геть «із солодких обіймів романсу, з отрути психологічного роману, з лап театру-коханця, задки до музики – геть – у чисте поле, у простір з чотирма вимірами (3 + час), у пошуки свого матеріалу, свого метру й ритму (...). Наш шлях – від громадянина, що копирсається, через поезію машини до довершеної електричної людини» [*].

В Україні Вертов зняв три фільми – «Одинадцятий» (1928), «Людина з кіноапаратом» (1929), «Симфонія Донбасу» (1930). У кожному з них є прагнення до відтворення дійсності, не опосередкованої певною мистецькою чи ж культурною традицією. У кінопоемі «Одинадцятий», скажімо, режисер розробляє прийоми доволі складної поліфонічної побудови усієї кінооповіді. Не випадково один із його фільмів названо «Симфонією Донбасу» і, говорячи про нього, Ч.Чаплін

казав: «Містер Вертов – музикант». Справді, стиль тут тяжіє до музичного потоку, в якому відсутній скільки-небудь виразний фабульний каркас чи пластична окресленість певних сюжетів і символів.

У роботі над «Людиною з кіноапаратом» було поставлено за мету «повне очищення» кіномови, її відокремлення від мови театру й літератури. В авторській заявці до фільму Вертов характеризував його як «досвід кінопередачі зорових явищ без допомоги написів (фільм без написів), без допомоги сценарію (фільм без сценарію), без допомоги театру (фільм без акторів і декорацій). Цю нову експериментальну роботу «кіноока» спрямовано на створення справді міжнародної мови кіно, на створення абсолютного кінопису...» [7].

Фільм, чи не вперше в історії кіно, дає підстави говорити про застосування добре відомого згодом прийому «суб'єктивної камери». Головний персонаж фільму – кінооператор, саме його очима ми бачимо життя великого міста. Разом з тим автори фільму є ніби диригентами, співтворцями вражаючої «документальної симфонії». Життєвий матеріал від доторку режисерської й операторської «палички» виграє новими, часто несподіваними барвами. Кращий витвір Вертова і кращий, за підсумками багатьох експертних опитувань, за всю історію неігрового кіно.

Кадр з фільму «Людина з кіноапаратом» (1929, режисер Дзига Вертов)

Пластична довершеність кіномови на фініші існування німого кіно не викликає сумнівів. Разом з тим фільми Вертова, Сергія Ейзенштейна і ряду інших лідерів тогочасного кіноавангарду стимулювали розвиток мови тоталітарного суспільства, котре і складається на межі 20–30-х. Кіно уявляється чимось на зразок «поетичної машини», котра при допомозі зіштовхування, монтажу зображень виробляє «необхідний» образ.

Характерно, що музичність композиції «Людина з кіноапаратом» не влаштувала кінооператора фільму Михайла Кауфмана. «Я вважав, – говорив він пізніше, – помилкою подібну роботу з кіноматеріалом, без чітко вираженої програми» [5].

1929-го року Кауфман робить самостійну роботу під назвою «Навесні» (саме її та Довженкову «Землю» французький критик Жорж Садуль вважав кращими у тогочасному світовому кінороці!). Висока майстерність режисури і операторського мистецтва очевидні, як і ретельність у реалізації «тематичного завдання» твору. Тим самим закладалися основи нового етапу в історії кіно, де трансформація «теми» в «текст» набуває певної нормативності. Слово покладається в основу роботи над кінотвором – відтак «туманність» оповіді, неможливість її літературного викладу й ідеологічної випрозореності починають, і дедалі частіше, кваліфікуватися як непростимий гріх. Багато пізніше, уже в 60-ті – на початку 70-х українське «поетичне кіно» буде засуджене саме за цією «статтею» – за ідеологічну «розпливчастість», за «безсловесність» і відтак надмірну «живописність».

І все ж кінець 20-х дав чималу кількість високохудожніх, а чи просто високопрофесійних робіт. Це і гротескна комедія «Митя» (1927) Миколи Охлопкова, в майбутньому визначного російського театрального режисера й актора, його ж комедійна стрічка «Проданий апетит» (1928). Цікавими були сатиричні фільми Миколи Шпиковського «Три кімнати з кухнею» (1928) та «Шкурник» (1929). Останній був покладений на «полицю» і воскрес уже в новітні часи – не в останню чергу завдяки давньому відгуку видатного російського поета Осипа Мандельштама, який певний час редагував сценарії ВУФКУ. Фільм Віктора Туріна «В павутині» ("Провокатор», 1927), малопомічений свого часу, і сьогодні вражає психологічною насиченістю мізансцен. Історія одного компромісу, моральної зради відтворюється без будь-яких ідеологічних акцентів і «піддавок».

Забороненою, а відтак і забутою виявилася й інша стрічка – «Право на жінку» (1930, сценарій Миколи Бажана та Олексія Каплера, режисер О.Каплер). У часи, коли в пошані була надмірна ідеологічна «збудженість», автори оповідають просту й «тиху» історію одного розлучення. Подібна фабула зумовила ставлення до фільму як до речі, котра повстає «проти течії». Складніше зрозуміти причини ігнорування картини «Фата моргана» (1931), за однойменним твором Михайла

Коцюбинського. Поставлена одним із учнів Леся Курбаса, Борисом Тягном, блискуче знята Данилом Демуцьким, позначена участю кращих українських акторів Амвросія Бучми, Семена Свашенка, Степана Шагайди – вона вражає співмірністю пластики і психології, вправно нюансованої оповіді й деяких акцентованих епізодів. Можливою причиною неуваги до фільму є розкриття ним справжньої сутності «р-революційного» бунту як сліпого й безглуздого викиду біологічної й психічної енергії. На ті часи стверджувати подібне було доволі ризикованою акцією.

Українське тогочасне кіно, загалом поступаючись, скажімо, російському у різноманітності стилів і жанрів, відрізнялося меншою агресивністю ідеологічного наступу на глядацьку аудиторію, тверезістю своїх оцінок історичного моменту як «зламу епох». Високий мистецький рівень фільмів Довженка, Вертова, Кавалерідзе, Туріна, Стабавого, Тягна дозволив українському кіно прорубати «вікно в Європу», діставши визнання за межами Батьківщини. Це був дивовижний результат, особливо коли врахувати, що для його досягнення вистачило лише кількох років. У кращих фільмах, передусім Довженкових, помітно тяжіння до синтезування народного міфа, семантики, виплеканої в надрах народної культури. Разом з тим саме тоді закладаються основи іншої міфології, державно-тоталітарної, творення якої у 30-ті роки визначить саме буття українського і загалом радянського кінематографа.

---

[1] *Донцов Д.* Дух нашої давнини. – Дрогобич, 1991. – С.93.

[2] *Хвильовий Микола*. Україна чи Малоросія? – К., 1993. – С.264 – 265.

[3] Там само. – С. 265.

[4] Тобто нагорода.

[5] Див.: *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. – М., 1978. – С. 495.

[6] Из манифеста «Мы». – Цит. за вид.: История советского кино. – М., 1969. – Т. 1. – С. 310.

[7] *Дзига Вертов*. Статьи. Дневники. Замыслы. – М.: 1966. – С. 277.

[8] Последнее интервью Михаила Кауфмана //Киноведческие записки. – 1993. – Вып.18. – С. 146.

Вадим СКУРАТІВСЬКИЙ
дійсний член (академік) Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор

УКРАЇНСЬКЕ ТОТАЛІТАРНЕ КІНО

Пам'яті кінознавця Юхима Левіна

I

Десь весною 1941-го року в одному з чергових томів довоєнної «Большой советской энциклопедии» з'явився – лінгвіністично чи не вперше у радянському обігу! – вислів «тоталітарний режим». У зв'язку зі щойно встановленою тоді у Румунії диктатурою генерала Антонеску...[1]

І десь лише насамкінець того століття стало зрозуміло: той вислів стосується не лише тих чи тих некомуністичних режимів минулого, а й всього радянського устрою.

Україна, як відомо, пройшла весь історичний шлях радянського тоталітаризму – всіх його фазисів. Від його народження у добу так званого «воєнного комунізму» аж до всеохопної кризи цього тоталітаризму на зламі 1980-1990-х років.

Відповідним чином тоталітаризм, поряд з усім спектром національного існування у вказаному хронологічному діапазоні, зачепив і українське кіно. Фундаментально визначивши у притаманних йому стратегіях і (в найширшому значенні) «жанрах» того часу його долю. І загальний, і той чи той «спеціальний» його характер. Усю його естетичну та ідеологічну фактуру.

Вітчизняне кінознавство порівняно недавно, але доволі активно приступило до вивчення тієї доби нашого кіно [2]. На основі тих зусиль дослідник тут – сказати б, у вкрай «короткому метрі» – робить спробу віднайти найбільш загальні характеристики українського кіно згаданого періоду. Спробу водночас як підкреслено «індуктивну», так і рішуче попереднього характеру. З наміром по тому, у майбутньому, перейти вже до гранично конкретизованої «дедукції» такого розлогого вітчизняного кіноматеріалу – того трагічного періоду вітчизняної історії, зокрема мистецької [3].

II

В останній третині XIX ст. європейська та американська технологія надзвичайно активно починає працювати над приладами, що мали – з комунікативною метою – фіксувати та поширювати інформацію про довколишній світ.

Передовсім – інформацію масову. Інформацію, розраховану відтак на великі аудиторії, у великих її накладах [4]. Інформацію у вигляді як тих чи тих технологічно зовсім нових знакових систем цивілізації (саме тоді виникає механічний запис людської музики, акустичного супроводу існування взагалі, розпочинається також інтенсивна работа над їх передачею на відстань – ба навіть «бездротовою» і т.п.), так і в новий естетичний спосіб відтворення процесів світу цього – у всій їхній часово-просторовій цілісности та безпосередности.

Так і з'являються кінематограф та перші, ще зовсім елементарні технічні ідеї до «далекобачення».

Україна не залишилася осторонь від того світового спалаху технологічної ініціативи, що мала за мету творення комунікативної апаратури до згаданої «масової» інформаційної фіксації й «масового» ж її поширення. Ініціативи, яка тут (як, зрештою, і всюди у тогочасному світі) – постає у безлічі технічних «жанрів», у тих чи тих інженерних знахідках. Незрідка – вдалих і перспективних [4].

Український первісний механічний звукозапис має свою власну історію, – поряд із суто лабораторними, але саме вдалими вітчизняними спробами до конструювання, сказати б, «першокінематографа» (або в наших термінах «палеокінематографа»).

На порозі 1890-х одеський механік-самоук Йосип Тимченко приступає до створення відповідних приладів – у характерному співто-

варистві з відомим публіцистом-реакціонером і водночас досвідченим московським фізиком М. Любімовим та «лібералом»-інженером М. Фрейденбергом» (дядьком поета Бориса Пастернака, батьком великого вченого Ольги Фрейденберг) [5]. Апаратура українського винахідника вже у січні 1894-го року була продемонстрована на тодішньому З'їзді російських природознавців і лікарів (дата показу фактично першого українського фільму). «Фільму» про фізіологічні процеси ротової порожнини та роботу механізмів мовлення.

Знаменно, що таке своєрідне використання кінозйомки та кінопроекції десятиріччя по тому підхопив інший наш співвітчизник, харків'янин за походженням, Микола Жінкин. Видатний психолог, висококфаховий кінознавець та кіносценарист. Автор нині вже класичних праць із психології та фізіології мовлення, що у них, зокрема, була використана певною мірою і лабораторна методика тимченківських «фільмів».

У Харкові ж тамтешній відомий фотограф Альфред Федецький, визнаний майстер фотопортрета, ніби у продовження своїх шукань у царині фотоестетики, приступає до освоєння апарату Люм'єрів, щойно завезеного в країну, і затим здійснює у місті і поблизу зйомки перших українських фільмів, – фільмів у власному розумінні: «Відхід поїзда від Харківського вокзалу» (вітчизняний відповідник-відгомін славнозвісного люм'єрівського «Прибуття поїзда на вокзал Ля Сіота»; звернімо увагу на очевидно свідому обернену подієву симетрію французької та української кінострічок: у першій – поїзд «приходить», у другій – «відходить»); «Джигітування козаків»; «Народні гуляння на Кінній площі» і т. д.

Першого грудня 1896 року (отож, календарно майже рік-у-рік з першим публічним кіносеансом у Парижі, у «Ґран-кафе» на бульварі Капуцинів) Федецький влаштовує перший український власне кіносеанс. У Харківському оперному театрі. Де й показує свої «живі картини». Характерно також, що Федецький, вслід за Люм'єрами, по тому одразу приступає до роботи над проблемою кольорової фотографії. Над проблемою, яка, отже, мала наблизити появу кольорового кіно (тоді ще драматично недосяжна мета, що до неї все ж таки прагнули чи не всі перші його винахідники й ентузіасти, – починаючи з англійця німецького походження У.Фрізе-Гріна, – намагаючись, у повній відповідності з матеріально-кольоровою реальністю світу, віддати її бодай частинно на кіноплівці).

Кадр з фільму «Дорогою ціною» (1956, М.Донськой). Зліва – Віра Донська-Присяжнюк

Таким чином, Україна 1890-х, в очевидній відповідності з загальним ритмом світового кінопроцесу, започатковує-розв'язує передусім суто технічні його проблеми. Серед іншого, фіксацію інтенсивного руху, – зважаючи на особливу його сугестію на екрані. Потроху вводить кіно до масового (принаймні, міського) вжитку. І навіть усупереч подальшій і, по суті, передчасній канонізації явища кіно як нібито виключно «чорно-білого», робить перші кроки до його необхідно кольорової версії.

У 1900-1910-х роках, в умовах доволі інтенсивної капіталістичної урбанізації України, кіно надзвичайно швидко входить у культурний обіг тутешньої міської демократії. Стає невід'ємною компонентою її популярної культури (чи не півстоліття по тому цей процес у дещо гротесковій, аж водевільній формі, передано у фільмі «За двома зайцями» режисера Віктора Іванова). Здобуває, як на той час, масову аудиторію.

Українське велике і навіть середнє місто чи не одразу включає кіно до своїх видовищно-рекреативних структур, вводить його у побут тогочасного городянина. У вельми точній відповідності з загальним рівнем і напрямами згаданої популярної культури тих років. Цього особливого тоді замінника і продовжувача традиційного фольклору. Фольклору, котрий у міських умовах неуникно занепадав, а то й зникав. Залишаючи, однак, свої, вже зовсім перетворені (а то й просто спотворені) «семантичні» сліди єдино у тій культурі [6].

Капіталістичне місто в Російській імперії витворює естетично-ідеологічно загалом цілісний, без особливих національно-регіональних відтінків, у цьому відношенні ніби недискретний універсальний – імперський – тип популярної культури. Що йому спочатку слугувала продукція зарубіжних (передовсім чи не виключно французьких) кіне-

матографічних фірм (братів Пате, «Гомон» та ін.). А невдовзі і перших російських кінопідприємців. Від О. Дранкова та особливо нашого земляка О. Ханжонкова.

Кадр з фільму «Педагогічна поема» (1955, режисери О.Маслюков, М.Маєвська)

У ту добу будь-яке українське національно-культурне самовизначення безперестанку гальмувалося, постійно наштовхувалося на колосальні історичні труднощі, передовсім адміністративні (про загальне національне самовизначення взагалі не могло бути й мови: відповідний проект існував лише у вузькому національно-свідомому інтелігентському середовищі – наддніпрянському та західноукраїнському). Отож, не могло бути й мови про художньо нормальне становлення тут національного кінематографу, який у всьому тогочасному світі, від Японії до США, ставав на ноги за допомогою саме попередніх естетичних та загальносвітоглядних моделей, раніше нагромаджених попередніми «докінематографічними» періодами тих чи тих національних культур [7].

Про це свідчить, зокрема, дореволюційна історія російського кіно, яке чи не поспіль орієнтувалося у своєму доволі бурхливому становленні якраз на попередні, у широкому значенні «жанри» національної культури. Як високої (так, чи не вся російська літературна класика минулого на порозі століття нового була екранізована – і незрідка досить вправно), так і «низової» (поряд з тими екранізаціями у тому кіно провідне місце посідають кінематографічні версії мелодрами і романсу – цих провідних справді наскрізних жанрів російської популярної культури ще з XIX віку).

Можна згадати також про так само принципову орієнтацію «дозвукового» кіно Швеції на скандінавську ж літературу і театрально-драматичну класику. Кіно німецького – на німецьку ж романтичну спадщину. Французького – з одного боку, на національно традиційну літературно-

Кадр з фільму «Доля Марини» (1953, режисери І.Шмарук, В.Івченко)

реалістичну фіксацію світу та на вікову традицію національного ж «низового театру», з другого. Кіно США орієнтується на Біблію та піонерський фольклор (фундаментальні цінності тамтешньої цивілізації).

Україна, а особливо підросійська, ніби не мала можливости не тільки нормальної кінорецепції своєї духовної спадщини, а й взагалі нормальної культурної «анамнези» (пригадування). Тим характерніше, що всупереч тим об'єктивним історичним труднощам кіно «Південно-Західного» регіону імперії – бодай в одному напрямі, хай частинно, – але все ж таки відтворює об'єктивний ритм світового кіно дозвукової доби.

Так, на схилі 1900-х рр. з'являються екранізації популярних українських вистав (передовсім, «Наталка Полтавка» – з участю Марії Заньковецької, а також «Москаль-чарівник», «Наймичка» та ін.). Виникає, сказати б, протонаціональний кінематограф тих років. Той, який використовує чи не єдиний дозволений - театральний (отже, справді публічний, навіть масовий) - аспект національної культури. Культури, на інших своїх ділянках тоді фактично загнаної в підпілля.

Був екранізований, отже, немалий масив українських п'єс і спектаклів, серед них і національно-емблематичних (стрічки режисера Олексія Олексієнка, зняті в одеському кіноательє кінопідприємця Д. Харітонова; «кіновистави» з участю великих українських акторів від Миколи Садовського та Івана Мар'яненка до Любові Ліницької, створені завдяки режисерським та «продюсерським» зусиллям Дмитра Байди-Суховія і т. п.).

Характерно, що кіноводевілі Олексія Олексієнка частинно були ніби «озвучені» – за допомогою грамзапису. Що додавало їм особливої популярности та будило думку про стільки ж необхідне, скільки й дос-

Кадр з фільму «Подвиг розвідника» (1947, режисер Б.Барнет)

коналіше «звукове» кіно (пор. зусилля Федецького довкола кольорової кінофотоплівки).

Цей закономірний, за всієї своєї елементарности і просто лубочности, трансформ українського театру в кінематограф типологічно цілком відповідав загальній стратегії світового «дозвукового» кіно – з його екранним перетворенням попереднього національно-культурного матеріалу.

Характерно, що тоді ж має місце спроба створити фільми української історичної тематики, але теж на театральній основі («Богдан Хмельницький», за п'єсою Михайла Старицького, силами української трупи М. Кучеренка).

Фільм «Богдан Хмельницький» дістав схвальну оцінку Льва Толстого, який уважно стежив за становленням кінематографа з його потенційно високими просвітницькими можливостями... На Україні Яків Протазанов по смерті великого письменника створив картину «Відхід великого старця» (за участю Івана Кавалерідзе як художника-гримера, що його там робота вважається нині класикою мистецтва гриму).

Не виключено, що та участь і призвела по тому українського художника не лише до його кінематографічного дебюту, а й до пізнішого задуму фільму – про іншого великого аутсайдера слов'янського світу, Григорія Сковороду (фільм поставлений режисером уже на схилку життя (1958). Таким чином, попри вкрай несприятливу історичну кон'юнктуру (і вміло використовуючи кон'юнктуру економічну, зокрема, інтерес молодої української кіноаудиторії не просто до молодого мистецтва, а вже в деякому його поєднанні з національною тематикою), кінематограф «Південно-Західного» регіону імперії робить пер-

Кадр з фільму «Максимка» (1952, режисер В.Браун)

ші, хай ще естетично і невпевнені кроки, – до українського національного кіно.

Цей процес, зрозуміло, гальмувався. Не лише колоніально-бюрократичними чинниками (приміром, цензурне втручання в долю деяких стрічок з підкреслено українською тематикою), а й повним пануванням на екрані космополітичного комерційного кітчу, що вже мав цілковиті ознаки масової культури близького західного майбутнього.

Засилля кіно такого типу у поєднанні з повсюдним офіційним українофобством необхідно призвело до неповного, обмеженого характеру національно-культурних зусиль тогочасного кінематографу на Україні.

Перша світова війна взагалі припинила спроби у відповідному напрямі (характерно, скажімо, що Байда-Суховій після напівзабороненого «Запорізького скарбу» – за оперетою Костя Ванченка-Писанецького – у роки тієї війни ставить пропагандивне кіно-лубок «Сплять орли бойові, або Війна і життя») [8].

Разом із тим той період «імпліцитно» українського кіно став для подальшої доби ніби демонстраційною моделлю надзвичайної сугестивності нового мистецтва. Чи не безприкладної в усій історії культури за своїм впливом на глядача, за своєю резонансністю, за самою статистичною динамікою своїх можливих накладів. Узагалі за своїм місцем у суспільстві.

Потенційно наймогутніше семіотичне знаряддя до управління-маніпуляції ним...

Тоталітарна доба, що всі її провідні функціонери познайомилися з кіно саме на початку XX століття, у певному розумінні, отже, веде

свій «кінородовід» саме з тих часів, які дуже конкретно-наочно засвідчили все колосальне значення «найважливішого із мистецтв» (Ленін).

Власне, його колосальні можливості у царині масового суспільного впливу.

III

Обидві великі революції 1917-го року зіграли колосальну роль в історії українського кіно. У тому числі і фатальну.

Після лютого того року в країні, у зв'язку зі зникненням цензури, стрімко розв'язується інтелектуальна й естетична ініціатива кінодіячів, що призводить до очевидного розширення жанрового та тематичного поля кіно. Серед іншого, оператори знімають політичну хроніку, нині безцінне історичне свідчення і про персоналії, і про масові настрої тієї доби. З'являються перші зразки, сказати б, ігрового політичного кіно, як його уявляла та доба... З'являються екранізації авторів і творів, раніше неприйнятних унаслідок цензурних перепон.

Окрім того, за нових умов хутко поглиблюється рефлексія довкола самої естетики кіно. Рефлексія, що її відтак природно доповнює думка про необхідність фахової кіноосвіти.

Так, саме в ті місяці Олександр Вознесенський, драматург і режисер дореволюційного кіно, який дебютував на Україні, працює над створенням у Петрограді «Студії екранних мистецтв». Яка, проте, розпочала свою роботу в Києві (під назвою «Академії екранних мистецтв»), поклавши тим самим початок вищій кіноосвіті у всьому світі. У Києві ж О. С. Вознесенський по тому друкує свій естетичний трактат «Мистецтво екрана» (1924), який, по суті, завершує всю суму теоретичних положень, нагромаджених у цій царині на перших стадіях «дозвукового» кіно [9].

Після жовтневого перевороту тогочасне російське кіно – чи не у повному своєму кадровому і технічному складі – евакуюється на Україну, де намагається віднайти сприятливіші умови для своєї подальшої діяльности. «Дореволюційне» російське кіно на Україні осени 1917 – осени 1920-го – то дуже своєрідна сторінка його історії, яка вимагає особливих досліджень (див. украй міфологізований його псевдокінопортрет у фільмах Р. Хамдамова, Н. Міхалкова, О. Ковалова).

Саме на Україні завершується центральна легенда того кіно, пов'язана з постаттю Віри Холодної, українки за походженням, що її акторські роботи постають ніби консистенцією російської дореволюційної кіноестетики з її обрядовим перетворенням мелодрами та романсу.

Водночас чи не тотальне перебування російського кіно на Україні часів громадянської війни сприяло тут певним аспектам творення національного кіно – у його своєрідній, вже підрадянській редакції.

1919-го року український радянський уряд передав усі кінотеатри країни до органів наросвіти. Так, слідом за радянською Росією, у радянській Україні розпочинається процес тотального одержавлення кіно.

Відтак воно стає обов'язковою складовою державної структури, виконуючи її ті чи ті пропагандивно-ідеологічні завдання. Ситуація, яка, незрідка у зовсім крайніх своїх формах, тривала тут аж до кінця 1980-х. Тобто до певної лібералізації пізньорадянського режиму.

Так виникає гранично своєрідна кінематографічна модель, яка з самого початку суперечливо, але вже нерозривно поєднує у собі абсолютно одержавлену кінопромисловість, відповідну державну міфологію, з усією системою її так само абсолютних політичних паролів та ідеологем. І нарешті, ті чи ті спроби кінематографічно віддати національно-«етнічну» своєрідність підрадянської України. І в деяких випадках суто «авторські», неуникно персонально-індивідуальні манери і стилі українських кінематографістів. А особливо видатних [10].

Чи не сімдесятирічна історія українського підрадянського кіно складається саме з таких компонентів. З їх незрідка аж трагічної взаємодії. Драматичної діалектики лояльного, «загальнодержавного» і конкретно-національного та персонально-авторського начал.

На цьому шляху українське кіно як досягало очевидних успіхів, так і зазнавало так само очевидних поразок.

З одного боку, унікальна у тогочасному світі модель кінематографічної індустрії дозволила їй нагромадити величезний технічний потенціал, зосередити чи не унікальні ж за своєю кількістю і якістю технічні кадри, що не поступалися за своїм фаховим рівнем відповідним цехам зарубіжного кіно.

З другого, тоталітарна система прагнула використати весь цей потенціал виключно для своїх політичних цілей і амбіцій. Вдаючись до беззастережного адміністрування у царині кіно, адміністрування незрідка деспотичного, аж брутального.

З третього, українське кіно в особі багатьох своїх діячів прагнуло віддати національно-український характер довколишньої дійсности. Минулого та теперішнього України. Неможливість нормального, неспазматичного розвитку категорій національного за радянських умов з їхньою тенденцією до тоталітарного нівелювання всіх рівнів існування призводило до певної містифікації відповідник національних кінозусиль. Але водночас останні іноді здобували певні естетичні перемоги того чи того художнього ступеня.

З четвертого, українське підрадянське кіно як першого радянського десятиріччя, так і останніх десятиріч радянського режиму – у «режимі» певної історичної симетрії, – позначене сліпучими спалахами тих чи тих суто «авторських» естетик, індивідуальних художніх своєрідностей світового рівня і значення.

Пореволюційна історія українського кіно розгортається в межах саме цього її драматичного «чотирикутника». Що необхідно вимагає відповідної, ще не доволі розробленої методології. Адже офіційне кінознавство, ретельно громадячи факти історії вітчизняного кіно, водночас завбачливо обходило всі його бар'єри, містифікації, очевидні поразки [11].

Отож, 1922-го року Всеукраїнський кінокомітет, який цілковито розпоряджався українським кінопроцесом у період воєнного комунізму, був перетворений на Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) – на доволі гнучку структуру, яка змогла реконструювати одеське і затим ялтинське підприємства, а з 1928-го року – ввести в дію київську кінофабрику (майбутню Київську кіностудію імені Олександра Довженка). Одну із найбільших та найсучасніших у тогочасному світі.

Українське ігрове кіно середини 1920-х років – то вкрай своєрідне, естетично еклектичне поєднання інерції попередніх жанрів (мелодрама та щойно позичена із тогочасного Заходу пригодницько-авантурна фабула) і нової, виключно революційної тематики, до того ж підкреслено пропагандивної спрямованости (фільми В. Гардіна, П. Чардиніна, А. Лундіна та ін.).

Поєднання це далеко не було органічним і дуже штучно представляло революційний і пореволюційний тематичний матеріал в оформленні, вповні пристосованому лише для тієї семантики, яка становила левову частку російської дореволюційної кінопродукції. Так з'являється чимала, сказати б, кількість фільмів-«оксюморонів», які вкрай суперечливо, а то й незграбно, поєднують непоєднане.

Кадр з фільму «Зигмунд Колосовський» (1945, режисери С.Навроцький, Б.Дмоховський)

Трохи вдалішим уявляється той кіномасив, що у ньому революційний пафос поєднується з авантурницьким жанром («Укразія» П. Чардиніна; та зрештою, і «Сумка дипкур'єра» О. Довженка ще чи не цілком перебуває у руслі того жанрового псевдосинтезу).

Водночас українське кіно тієї пори все ж не слід розглядати нині як екранний антикваріат, назавжди замкнений подальшою історією у фільмотеці. То були картини, що збирали величезну аудиторію. Що її державний прокат, на різку відміну від дореволюційного, – суто комерційного, – до того ж доповнився уже статистично незліченним сільським глядачем. Україна на тих сеансах ніби проходила кінематографічний, у термінах епохи, «всеобуч».

Окрім того, тогочасна фабульна кінематографія, попри всю наївність, а то й примітивність своїх сюжетних конструкцій, що у них безперестанку поєднувалося «старе» й «нове», перетворюється на свого роду екранну лабораторію, яка змушувала деяких кіномистців шукати справді новітню кіноестетику, альтернативу попередній.

Впадає в око, окрім того, напрочуд напружена рефлексія молодого українського кінознавства. Яке, завершивши згадані теоретичні пошуки О. Вознесенського, стрімко йде далі, ангажувавши до своїх зусиль чи не весь тогочасний український літературний авангард. Від Леоніда Скрипника з його проникливими інтуїціями до Миколи Бажана, який літературні експерименти доби прагнув доповнити кінематографічними.

З кінематографом поєднує свою творчу долю чи не весь передовий загін молодої української літератури, яка вперто, попри перші вибухи «централістської» тоталітарної сваволі, працює над автентичною (як їй уявлялося) моделлю національної культури соціалі-

стичної орієнтації. Серед іншого, над кінематографічним підрозділом цієї культури (сюди належить додати і кінематографічні спроби визнаного провідника українського театрального авангарду – Леся Курбаса).

Кадр з фільму «Григорій Сковорода» (1959, режисер І.Кавалерідзе)

Власне, саме на тій хвилі поєднання українського літературного авангарду з кінематографом і виникає феномен Олександра Довженка-режисера.

Авангард з його вже добре розробленою, вкрай глибокою національно-культурною стратегією, з одного боку, і кіно з його ще не вичерпаними образними можливостями, з другого, дозволили режисерові створити унікальний екранний синтез національної долі, її історичних і навіть космічних контекстів. «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930) – фільми, що у них Довженко віддає найсуттєвіші антропологічно-екзистенційні та власне історичні аспекти національного існування у всьому його часовому діапазоні. Від міфопоетичних початків до трагічного, але сильного національнокомуністичного пориву. Кіно Довженка по тому спіткала доля всього того пориву, який на порозі 1930-х розбився об новопоставлені мури тоталітарного «централізму». Катастрофу українського «червоного відродження» засвідчили подальші довженківські фільми. «Іван» (1932) та особливо «Аероград» (1935). У якому національний пафос драматично поступається місцем монументальній патетиці червоної неоімперії, патетиці, з її вже суто пропагандивними картинами катастрофи патріархально-селянського світу (тема російських старовірів вирішена тут виключно у межах панівної ідеології) [12].

IV

Після світоглядної (і просто фізичної) смерті українського «червоного відродження», а затим і загальної національної катастрофи-1933 українське кіно остаточно і надовго стає особливим апаратним знаряддям режиму. Знаряддям, що у ньому лише епізодично, «пунктиром», – чи не випадково – проглядала авторська ініціатива [13].

Характерна сама цензурна катастрофа фільму Абрама Роома «Суворий юнак» (1936; сценарій Юрія Олеші), у якому мало місце підкреслено авторське, світоглядно самостійне, по своєму оригінальне бачення певних аспектів комуністичної утопії. Фільм, отже, був негайно вилучений як із українського, так і загальнорадянського обігу.

Тоталітарна переорієнтація українського кіно 1930-х років вступила в різке протиріччя з «авторськими» зусиллями Івана Кавалерідзе. Який намагався поєднати з мистецтвом кіно певні можливості мистецтв пластичних, що їх уже визнаним майстром він був. Його «Офорти до історії гайдамаччини» (1933), «Прометей» (1935) постають як своєрідна кінематографічна лабораторія до того поєднання. Драматично перерваного брутальним адміністративно-цензурним втручанням. Водночас у самій художній структурі цих фільмів відчутний глибокий внутрішній конфлікт у режисерській свідомості. Ніби роздертій навпіл поміж революційними «прометеїзмом» і моральноригористичним християнством сковородинського штибу. Хай і прихованим [14].

Разом з тим в українському кіно тієї доби виникає жанр украй фальшивої «соціалістичної» ідилії, що його запрограмував Іван Пир'єв у своєму фільмі «Багата наречена» (1937). Вочевидь емблематична обставина, пов'язана з цим фільмом: сценарист «Багатої нареченої» і «Трактористів» Аркадій Добровольський був невдовзі репресований і пробув в ув'язненні понад двадцять років (пор. репресії, які випали і на долю великого українського оператора Данила Демуцького) [15].

На схилку 1930-х тотальний терор поєднується з кон'юнктурним поверненням в національно-історичне минуле, донедавна або нещадно спотворене, або ж просто замовчуване. За цих умов і виникають фільми «Щорс» (1939) Олександра Довженка і «Богдан Хмельницький» (1941) Ігоря Савченка, що у них, попри різного роду кон'юнктурно-пропагандивні алюзії, постає вкрай сугестивний кінематогра-

фічний пейзаж минулого. Непідробний монументалізм, віртуозна робота з акторами, гранична сюжетна динаміка – всі ці риси тих фільмів засвідчують, що тут мав місце ніби останній, справді унікальний за тих обставин спалах авторського кіно у його яскраво національному оформленні [16].

Українське кіно часів Другої світової війни, частково евакуйоване на глибокий Схід, було інституційно й ідеологічно цілком поєднане з відповідними завданнями воєнного часу, – передовсім пропагандивними. Водночас фільм «Райдуга» Марка Донського за сценарієм письменниці Ванди Василевської, виучениці польського і французького літературного психологізму [17], з немалою художньою силою передає трагедію окупованого піднімецького українського села.

У роки війни Довженко створює документальні стрічки, в яких державну міфологію вочевидь витісняє щирий гуманістично-національний пафос, надія на повоєнне – вселюдське і всеукраїнське – відродження («Битва за нашу Радянську Україні», 1943; «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель», 1944).

Водночас Довженко за саму лише сценарну спробу передати драму народу, понівеченого радянським бюрократизмом, а затим нацистською агресією, зазнав щонайжорстокішої «персональної» атаки з боку Сталіна. Атаки, яка сигналізувала, серед іншого, про безвихідь повоєнного українського кіно [18].

V

Повоєнний період українського кіно позначений чи не повною, вкрай жорсткою ангажованістю його під ті чи ті тогочасні ідеологічні завдання і цілі режиму – у тяжкому поєднанні із спазматичними його жестами, з усією алогічністю, ірраціоналізмом пізньої сталінської диктатури.

Всі українські фільми періоду 1945–53-го років несуть на собі ознаки тогочасної нормативної поетики. Яка під маркою так званого «соціалістичного реалізму» прагнула підкорити собі весь художній процес. У тому числі й кінематографічний.

А проте живе начало цього процесу в тих чи тих переконливих виявах виказувало себе і тут. Зокрема, то у високому рівні акторської

Кадр з фільму «Богдан Хмельницький» (1941, режисер І.Савченко)

гри, то у високофахових роботах українських кінооператорів («Подвиг розвідника», 1947, режисер Б. Барнет, оператор Д. Демуцький; «Тарас Шевченко», 1951, режисер І. Савченко, оператор Д. Демуцький та інші).[19]

Висока естетична культура минулого, нагромаджена і збережена цими майстрами кінорежисури дозволила їм на повну художню силу вивільнити унікальний творчий потенціал таких акторів, як Михайло Романов, Амвросій Бучма, Дмитро Мілютенко, молодий Сергій Бондарчук.[20]

Українське кіно тих часів виконує, окрім того, конче потрібну просвітницько-популяризаторську місію, створюючи «фільми-спектаклі» за відомими, загальнонаціонального резонансу, виставами («Украдене щастя», «Мартин Боруля» та ін.). А також продовжуючи традиційний для цього кіно жанр «культур-фільму» – за вже нових умов технічної цивілізації і загальнонаукового розвитку (науково-популярне кіно, доволі розлоге за своєю тематикою).

У той же час на Україні у різних формах продовжується становлення і функціонування кіноосвіти всіх рівнів і напрямків – від суто інженерних до акторських.

На долі тогочасного українського кіно негативно позначилася відсутність у ньому Олександра Довженка. І як режисера і як письменника. Який тоді перебував, у Москві, у фактичному вигнанні чи навіть засланні. Настало чи не цілковите замовчування його власне українського доробку.

Окрім того, по суті, завмирає кінокритичний процес, перебуваючись лише обрядовими квазірецензіями.[21]

Політична «відлига» середини 1950-х років доволі різко змінила ситуацію українського кіно. Спочатку, принаймні у кількісно-виробничих його характеристиках. Стрімко зростає кінопродукція, штучно загальмована у добу так званого «малокартинья». «Чорноморська кінофабрика» реорганізується в Одеську кіностудію художніх фільмів (1955 р.), Послаблюється цензурно-редакторський гніт.

Усуваються, бодай почасти, його найабсурдніші форми[22]. Потроху відроджується жанр нормальної кінорецензії.

А проте недавнє абсолютне тоталітарне минуле все ж таки і далі визначає труднощі тогочасного кінематографічного процесу: інерція нормативної поетики, що так виказує себе у цілком кон'юнктурній трилогії Тимофія Левчука («Киянка», 2-і серії, «Спадкоємці», 3-я серія, 1958-60). І взагалі в усій масовій «фабулярній» продукції очевидне відчуження від реальної проблематики довколишнього підрадянського світу, зокрема від його важкого побуту, від тогочасної буденщини, очевидні фахові провали кінорежисури, кінодраматургії – і просто художнього смаку.

Разом з тим українське кіно вже робить чи не героїчну спробу пробитися до гранично романтизованих, патетичних першоджерел революційно-комуністичної легенди (Павло Корчагін» режисерів О. Алова і В. Наумова; фільм, який фактично поклав початок, сказати б, саморевізії цієї легенди – і не лише у кінематографі, а й у самому суспільстві).[23]

Водночас, очевидне розширення художнього та світоглядного діапазону українського кіно засвідчив також фільм «Весна на Зарічній вулиці» (1956, режисери М. Хуцієв і Ф. Миронер). Фільм, який постає стільки ж вдалою, скільки й унікальною на той час спробою граничного наближення до тогочасної життєвої органіки, спробою, яка нині уявляється ніби вітчизняним відповідником і французького поетичного реалізму, й італійського неореалізму.[24]

На жаль, кінопоетика такого типу, – очевидно, виключно з цензурно-редакторських причин – по тому не «прийнялася» на українському грунті (за винятком добрих двох подальших стрічок з характерною участю Василя Шукшина-актора – «Два Федори», 1958, режисер М. Хуцієв; «Ми – двоє мужчин»; 1962, режисер Юрій Лисенко).

У віртуозній кінокомедії «За двома зайцями» (1961, режисер Віктор Іванов) оживає на повну силу. національний гумор, постає, своєрідна автокритика певних сторін-дефектів національного характеру – постає слідом за всією сумою відповідної української класичної комедій-

Кадр з фільму «Третій удар» (1948, режисер І.Савченко)

но-театральної традиції.

Тоталітарне кіноначало дедалі більше слабшає, вочевидь ерозує.

Усі ці явища, однак, не зупинили чергову, реліктово-тоталітарну кризу українського ігрового кіно – початку 1960-х років. Кризу, яка була засвідчена передовсім тодішньою масовою продукцією Київської кіностудії імені Олександра Довженка.

Але саме в ті роки тій продукції – і саме там, на тій студії – починають активно й драматично протистояти окремі режисерські зусилля до авторського кіно. Пізніше об'єднані під трохи умовною назвою «українського поетичного кіно», – зусилля з певного часу одностайно оголошені світовою кінодумкою чи не найвищим досягненням українського кіно взагалі.

Належить зазначити, що ті фільми, створені, за нині поширеними уявленнями, ніби у руслі єдиної поетики, насправді дуже різні за своєю естетикою. І їх об'єднує лише притаманна їхній режисурі надзвичайна енергія індивідуального пошуку. І водночас «родове» у них намагання віднайти першоджерела національного існування, включаючи грандіозні його історичні катастрофи.

«Тіні забутих предків» (1964, режисер Сергій Параджанов) – твір, що у вкрай оригінальній формі представляє національну архаїку з її принадливо міфопоетичним баченням світу – якраз напередодні зникнення того, історично вже неповторного способу існування[25] ... «Камінний хрест» (1968, режисер Леонід Осика) – то входження тієї вже напівзруйнованої архаїки в новітню цивілізацію, тяжка національна драма того входження. «Криниця для спраглих» (1965, випуск 1987, ре-

жисер Юрій Іллєнко) – то трагедія вже підрадянського світу, де на очах у глядача замулюються екзистенційні духовні «криниці», в'яне їх буттєве, метафізичне коріння. І, зрештою, під тотальною екологічною загрозою опиняється сам природний простір цілого народу (свого тут роду прогноз, передвістя чорнобильської катастрофи).

Кадр з фільму «Весна на Зарічній вулиці» (1956, режисери М.Хуциєв, Ф.Миронер)

Ці фільми, емблематичні – для національного, і, зрештою, всього світового кіно тієї доби, – вочевидь виказують єдність переважно в національно-історіософській площині, аніж у царині власне поетики (абсолютна лірика параджановської картини; граничний драматизм екрану Леоніда Осики; підкреслено епічна оповідь Юрія Іллєнка).

Ніби «аристотелівський» поділ естетичної роботи у тому кіно. У загальній своїй сумі «українське поетичне кіно» виявило високий енергетичний потенціал усього українського мистецтва. Серед іншого, винятковї образні можливості індивідуально-авторських стилістик і манер – під спільним, світоглядно-естетичним дахом цього мистецтва.[26]

Режим інстинктивно, але негайно відреагував на таке художницьке «самостійництво» українського кіно і невдовзі здійснив – на одверто поліційно-адміністративній основі – тотальний розгром «поетичного» кіно. І взагалі всіх авторських пошуків зусиль в українському кіно. Аж до брутальної заборони «авторського» шедевру молодої Кіри Муратової «Довгі проводи» (1971): картина, що є ніби другою частиною дилогії, розпочатої з фільму «Короткі зустрічі» (1967).

Отож, Сергія Параджанова було вилучено з українського кіно, а затим із громадянського життя взагалі (за особистою ініціативою В. В. Щербицького, тогочасного кремлівського тетрарха на Україні); експериментаторські можливості Леоніда Осики були «редакторськи» воче-

видь обмежені (що й засвідчив наступний його фільм «Захар Беркут», 1971); а подальші експерименти Юрія Іллєнка у царині «поетичного кіно» безперестанку наштовхувалися на бюрократичні бар'єри, які штучно знижували могутній художній потенціал тих його робіт (драматична доля фільмів «Вечір на Івана Купала», 1968; «Білий птах з чорною ознакою», 1971).

А по тому українське поетичне кіно силами суспільного «застою» взагалі було фактично зліквідоване. Аж включно до спроби його наслідування в інших національних кінематографіях тогочасного СРСР.

Водночас кіно такого типу стимулювало режисерський дебют провідного його актора Івана Миколайчука («Вавілон-ХХ», 1979), а суттєві елементи того кіно виразно виказують себе в стрічках Миколи Мащенка «Комісари» (1971) і «Як гартувалася сталь» (1973). Де вони з несподіваною для того часу енергією стають художнім засобом до осмислення біжучої суспільної стагнації, очевидного гальмування історичного процесу. Який відтак уникає революційної спазматики, перебуваючись «застоєм».

Вкрай забюрократизовані структури і форми українського кінопроцесу часів брежнєвської реакції, однак, в окремих випадках, позначених присутністю у тому процесі нечисленних, але справді творчих особистостей, відступали перед їхньою художницькою ініціативою. На порозі того «застою» Леонід Биков створює картину «В бій ідуть одні «старики» (1972), яка, зовні зберігаючи всі канонічні ознаки радянського «воєнного фільму», разом з тим доволі по-новому виявляє всю ціну радянської перемоги.[27] А вже на схилку «застою» Роман Балаян, після кількох високофахових екранізацій російської літературної класики, у фільмі «Польоти уві сні та наяву» (1983), у режимі справді унікальної режисерської віртуозности, точно передає весь психологічний спектр того «застою».

На той же час, попри всі труднощі ігрового кіно, переживає справжній розквіт українське кіно неігрове (передовсім у науково-популярній його царині). Київська студія науково-популярних фільмів (заснована 1941-го року) з кінця 1960-х до початку 1980-х створює величезний масив стрічок, позначених, зазвичай, високою культурою науково-популярної розповіді. Стрічок, що серед них незрідка зустрічалися справжні шедеври того жанру («Мова тварин», «Чи думають тварини?», «Сім кроків за горизонт» режисера Ф. Соболева та низка інших).

Так само висока образотворча культура позначає ряд явищ тогочасної української мультиплікації (шедеври В.Дахна, Є. Сивоконя, Д. Черкаського та ін.).

За всієї драматичности «застійних» колізій українського кінопроцесу його оператори вповні зберегли у ті роки свою високу майстерність, успадковану ними, ще від довоєнної української кінооператорської школи (передовсім роботи С. Шахбазяна, Вадима Іллєнка, В. Калюти та інших).

І все ж таки українське кіно «доперебудовної» доби у масових своїх виявах і жанрах постійно потрапляє у свого роду бюрократично-адміністративну пастку, стає об'єктом безнастанних і вкрай брутальних цензурних та ідеологічних маніпуляцій, штучно ізолюється від світового кінопроцесу. Драматичну роль у тій ситуації, серед іншого, зіграла аж гротексно фальшива офіційна ієрархія кінематографічних імен та явищ. Власне, їхня псевдоієрархія. Котра у своїх спотвореннях доходила до абсурду. А відтак ставала очевидною відсутність об'єктивного літературно-критичного висвітлення національного і взагалі кінопроцесу.[28]

VI

«Перебудовна» доба радикально змінила ситуацію цього процесу, передовсім надавши йому інтелектуальну та художню свободу доволі високого рівня. Це дозволило частині кінематографістів створити низку вартісних фільмів очевидної соціально-критичної спрямованости (приміром, «Астенічний синдром», 1989, режисер Кіра Муратова; «Розпад», 1990, режисер Михайло Бєліков; «Бич божий», 1988, режисер Олег Фіалко і т. п.). Віктор Гресь, який, попри вимушену кризу «поетичного кіно», свого часу зберіг певні його ознаки у фільмі «Чорна курка» (1980), а по тому створює картину «Нові пригоди янкі при дворі короля Артура» (1988), де «поетичне кіно» зазнає своєрідної, монументально-епічної метаморфози.

У той же час українське ігрове кіно наповнюється витворами, у яких нова і вкрай гостра суспільна проблематика отримує, здебільшого, полегшене, ба, навіть суто кон'юнктурне вирішення. Це стосується і певного масиву документального кіно, яке подає немалу суму саме кон'юнктурних, переважно квазісторичних стрічок.

Відтак настає доба свого роду сум'яття і навіть хаосу в національ-

Дзидра Ритенбергс в фільмі «Мальва» (1956, режисер Володимир Браун)

ному кіно, епоха ніби ідеологічної мішанки у ньому. Обставина, яка і постала на заваді до творення узагальнених, справді переконливих, образів довколишнього світу, котрий з певного часу перебував тоді у карколомній історичній динаміці.

До цього сум'яття додається також і швидка господарча деградація тотально одержавленої моделі кіно, котра призводить, з одного боку, до руйнування і технічної, і самої кадрової основи кіновиробництва, а, з другого, штовхає частину кінодіячів до безоглядної комерціалізації кіно. Та ще й у її найбільш крайніх, художньо вже зовсім слабких формах.[29]

Своєрідність ситуації українського кіно-1986-91рр. і всіх його подальших, ще далеко не вичерпаних драматичних колізій, які, зрештою, і призвели чи не до повної зупинки того кіновиробництва, до інституційних катастроф провідних студій країни, сьогодні настійно вимагає особливого дослідження. Дослідження, що вже має бути виконане в інформаційно-методологічному режимі вичерпної, справді об'єктивної систематизації.

Необхідним чином та фактична катастрофа національного кіно у своїх внутрішніх чинниках до того ж нині доповнюється загальною кризою кіно світового. Що у ньому так звана «голлівудська модель» (власне, кіно США) рішуче розпочала чи не тотальне витіснення європейсько-авторських форм кіномистецтва.

Проте належить усе ж таки нагадати, що всупереч колосальним і світоглядним, і економічним труднощам, український кінопроцес і тоді спромігся на певні художні перемоги у різних жанрах і напрямах.

Серед іншого з'явилися фільми, позначені намаганнями об'єктивно віддати недавнє національне минуле («Голод-33», 1991, режи-

сер Олесь Янчук; «Вишневі ночі», 1991, режисер Аркадій Микульський; «Нам дзвони не грали, як ми помирали», 1991, режисер Микола Федюк), а також картину символічно-узагальнених планів і того минулого, і всього людського історичного часу як такого («Лебедине озеро. Зона», 1990, режисер Юрій Іллєнко; «Співачка Жозефіна та мишачий народ», 1994, режисер Сергій Маслобойщиков, за прозою Франца Кафки).

У фільмі С. Маслобойщикова впадає в око режисерове намагання віднайти загальнолюдський, ба навіть «антропологічний» вимір актуальної історичної кризи, яка охопила Середню і Східну Європу. Намагання, вибудуване на гранично своєрідній, метафорично-символічній кіномові[30].

У перші порядянські роки українська телевізія освоює нині поширений у всьому світі жанр телесеріалу – у його національній редакції («Роксолана», режисер Б. Небієрідзе; «Острів любови», режисер О. Бійма).

Водночас рішуче на всіх рівнях і поверхах українського, вже суверенного, екранного життя у всіх його фрагментах – або остаточна агонія тоталітарної доби, або її релікти, або ж те, що поспіхом витіснивши радянський тоталітаризм, поставило себе замість нього – у всій своїй дражливій тотальності.

Масова культура всіх її можливих відмін і різновидів.

Як у вітчизняному, так і в імпортному виконанні.

Себто стихія, на думку найпроникливіших спостерігачів XX століття, внутрішньо споріднена з політичним тоталітаризмом. Взаємосполучені посудини у суспільних структурах того століття.

Осмислення одного явища необхідно-когнітивно веде до іншого. І навпаки.

VII

Питання про метод дослідження тоталітаризму – то питання про саму сутність останнього.

Питання про тоталітаризм у сучасній науці стільки ж «широко висвітлене», скільки драматично «затемнене». І просто заплутане неймовірною кількістю його інтерпретацій. Незрідка вочевидь взаємозаперечних.

Необхідним чином дистанціюючись у нашій «короткого метру» розвідці від тих спеціальних досліджень і визначень, вкажемо лише на те, що сама по собі пістрявість інтерпретацій у них доволі природна і,

Кадр з фільму «Дорогою ціною» (1957, режисер М.Донськой)

зрештою, навіть неуникна. Адже в кожній країні – із тих, що пережили тоталітаризм, – останній обов'язково виказував ту чи ту «місцеву», тамтешню свою специфіку. Свої підкреслено локальні особливості.

Україна тут безперечно не становить винятку. Швидше «винятком» (та ще й грандіозним) тут була особлива жорсткість і просто жорстокість «тутешнього», за Сходу експортованого тоталітарного режиму. Особлива навіть на вельми несентиментальному тлі всіх інших, довколишніх – і не тільки них – жорстокостей тоталітаризму, здійснених в неукраїнському просторі впродовж XX століття.

Кіномистецтво тут – від перших його підрадянських зусиль і до самих останніх його підрадянських же історичних сезонів – було особливо радикально, особливо нещадно підпорядковане тоталітарному устроєві.

Набагато «енергійніше», аніж будь-де у світі.

Приміром, було б цілком некоректним говорити про «румунське тоталітарне кіно» часів вище згаданого «тоталітарного режиму» генерала Антонеску (насправді ж режиму не тоталітарного, а суто авторитарного). Ба, навіть за часів уже справді автентичного тоталітарного режиму – вже комуністичного диктатора Чаушеску. Але власне тоталітарного кіно – себто кіно, до останнього свого ідеологічного та «естетичного» атому підпорядкованого завданням тоталітарної держави – у тій країні, по суті, ніколи не було...

Україна ж кінематографічна радянської епохи від самого її початку до її порівняно недавнього історичного присмерку, вимушено здійснила саме радикальну, зловісно «зразкову» модель тоталітарного кіно. Кіно, яке справді, до останнього свого екранного складника, ідеологічно та іституційно визначалося панівним тут режимом. Усіма його

тоді аж незчисленними засобами, необмеженими на той час його ресурсами. Політичними. Апаратно-адміністративними. Поліційними. Власне матеріальними. І так далі.

Відповідним чином усі попередні спроби створити історію підрадянського українського кіно на основі мистецтвознавчих критеріїв, вироблених десь на зовсім інших географічних і, так би мовити, історичних «широтах» виглядають не лише непереконливо, а ніби аж скандально-дистанційовано від історичної правди (див. вище).

Нагадаємо (зрозуміло, вкрай узагальнено) наскрізну стратегію західного мистецтвознавства. Десь від його інституалізації часів Вінкельмана до Вельфліна і далі. Намагання у ньому подати мистецьку історію новоєвропейського і іншого людства в органічному її розвитку, де естетичне, художницьке «самостійництво» всіх його як індивідуальних, так і колективних авторських кольорів поєднувалося з необхідними і неуникними, але також цілком самостійними рефлексами на довколишню дійсність.

Відповідним чином так і постає власне історія мистецтва. Як історичної послідовності тих чи тих його «самостійних», справді персоналістських жестів і текстів (жанровий стандарт і стереотип такого історико-мистецького дослідження, «там» прийнятий).

Але ж має бути очевидно, що ті стандарти-стереотипи при зустрічі з цілковито присвоєним тоталітарною історією мистецьким матеріалом «тут» просто не працюють. А відповідні дослідження, виконані у режимі тієї методологічної та іншої фальсифікації, незрідка виглядають, як зазначалося, чи не пародійно.

Відповідно ретроспектива підрадянського українського кіно вимагає зовсім іншої «оптики». Методу, гранично наближеного до всієї автентичності загальної ретроспективи тутешньої історичної ситуації. Що у ній геть усе свобідне – у всьому його онтологічному і суспільному спектрі – опинялося десь за дужками українського існування. Психологічний ризик наслідків такого методу очевидний.

Але, як сказав колись з іншиго приводу Тарас Шевченко: «Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись...».

Отже, абсолютне тут одержавлення суспільного життя 1918-1991-го рр. визначило, серед іншого, чи не тривіальну істину цілковитого ж одержавлення українського кіно процесу тієї доби. Цілковита його «етатизація».

Але зрозуміло, що водночас будь-який масовий процес не може бути, сказати б, цілковито монотонним, поспіль «одноколірним». Доволі сказати, що він обов'язково має «дебют» і «епілог» (свій початок і свій кінець), необхідно несхожі одне на одного. Адже у самій своїй «синтаксичній» послідовності процесуальність так само необхідно розгортається у тій чи тій несхожості своїх складників.[31]

Радянський тоталітаризм, накинутий Україні-XX, відповідним чином мав свій особливий історичний «дебют» і зовсім іншого історичного характеру «епілог». Так само цей тоталітаризм при всій його нещадності, ущерть переповнений, поміж цими початком і кінцем, явищами теж вельми несхожими одне на одного (принаймні, за своїми ідеологічними та інституційними змістами).

Словом українське тоталітарне кіно має свою непросту історію, постає як певна рухома стихія. Як точний сколок усієї радянської тоталітарної історії, усіх її доволі розмаїтих еволюцій та інволюцій.

Таким чином, при створенні тієї трагічної національної кіноретроспективи передовсім належить (бодай в історіографічному та історіософському необхідному скороченні) подати загальний ландшафт того Україні накинутого тоталітаризму. Починаючи з його «авторитарного» романовського переддня. І далі.[32]

Підкреслимо, що інституційно радянське одержавлення кіно у всьому спектрі його суспільного побутування, від виробництва до демонстрації, відбулося у певному розумінні чи не миттєво.

Поставши як свого роду адміністративна метонімія, як частина замість цілого тотального одержавлення суспільного процесу у часи так званого «воєнного комунізму».

Взагалі-то радянське керівництво першої його генерації спочатку розуміло «воєнний комунізм» як суто господарчий інструмент своєї політики. Але насправді, десь від червневого декрету 1918-го про націоналізацію великої власності і далі, закінчуючи суцільною націоналізацією уже дрібної власності у 1920-му, «воєнний комунізм» вочевидь постає вже не лише як особливий господарсько-економічний феномен. А як загальний «стиль» нового суспільного світу, що тоді постає.

Як головний його соціальний важіль... На початку 1921-го, скажімо, вже був зліквідований навіть грошовий податок – з огляду на те,

що цей податок, як і вся попередня формаційна сума, що стояла за ним, ніби остаточно втратили будь-яке своє значення...

Стрімко насувався світ небаченої в історії суцільної «націоналізації». А насправді – суцільного адміністрування. Безберегої його бюрократизації.

Отож, десь поміж двома сеансами тієї нібито націоналізації і постав декрет Раднаркому від 27 серпня 1919-го «Про перехід фотографічної і кінематографічної торгівлі і промисловості до відання Народного комісаріату освіти». Той декрет заднім адміністративним числом і легітимізував повне одержавлення кінопроцесу.

Яке взагалі-то розпочалося чи не з перших пожовтневих годин.

Характерно, що згаданий кінорежисер і кінознавець Олександр Вознесенський, засновник вітчизняної кіноосвіти, 6 жовтня 1917-го у Петрограді відкриває «Студію екранного мистецтва» (пізніше -кінотехнікум), а одразу ж невдовзі по тому ту свою «Студію» із «жовтневого» Петрограда переводить у ще не-більшовицький Київ. Подалі від тієї нещадної «націоналізації».

За нібито господарчим одержавленням одразу ж розпочинається одержавлення ідеологічне. Яке справді миттєво перетворюється на екранну складову панівної ідеології. У її найбільш елементарній, найбільш доступній масам формі.

Отож, пропаганда засобами кіно. За тих технологічних умов комунікативно найбільш сугестивними.

З самого початку своєї політичної діяльності більшовицькі лідери, а особливо Ленін-Ульянов аж лихоманкове шукають саме комунікативно ефективні технологічні засоби до репродукування-поширення своїх ідей, до якнайширшої, наймасовішої їхньої трансляції.

Саме Ленін одним із перших у тогочасному світовому політикумі оцінив: багатотиражну літературу (періодичну та малоформатну); грамзапис; плакат; так звану монументальну пропаганду, суто прикладний театр, серед іншого, масове дійство. І т.д. Зацікавився навіть телебаченням, що перебувало тоді ще у зовсім лабораторній стадії... Звідси ж інтерес його до кінематографа (канонізована пізніше його репліка-формула із розмови з наркомом Луначарським. «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» вочевидь того ж порядку і ряду).

Зрештою, не варто при цьому надміру демонізувати російський більшовизм і його вождя як єдиного ініціатора тоталітарного агітпро-

Кадр з фільму «Два Федори» (1959, режисер М.Хуцієв)

пу згаданими технічними засобами. Багато рис, ознак і характеристик того агітпропу (і ось тих його засобів) були вже опробувані ще в роки першої світової війни. У пропагандистських зусиллях усіх її сторін. А особливо головних. Саме в ті роки і виникають перші інститути-монстри політичної та спеціально воєнної пропаганди («департамент пропаганди» в Англії, по тому перетворений на міністерство; «комітет суспільної інформації» у США; так звана «вітчизняна просвіта» у Німеччині та Австро-Угорщині і т. д.). І чи не всі функціонери того пропагандивного процесу одностайно сходилися на тому, що із всіх мистецтв «для нас» найважливішим є кіно...

Величезна, фільмографічно вже неозора кінопропагандивна фільмотека, тоді нагромаджена. Зрештою, треба визнати, що, власне, і сама центральна ідея «воєнного комунізму» (наскрізна, по суспільній і горизонталі, і вертикалі організація соціуму, на гранично жорсткій воєнно-адміністративній основі) теж була опробувана – саме у стихіях першої світової. Всіма задіяними у ній силами. Зрозуміло, у різному ступені. Але далеко не так радикально, як це зробив російський більшовизм...

Уже все ж таки саме він найбільш послідовно систематизував-узагальнив тоталітарні тенденції тієї епохи. І найбільш послідовно, на основі попереднього пропаґандивного досвіду першої світової війни та на основі суто власного політичного досвіду і азарту, вдався до цілковитого одержавлення кінематографа. У більш пізніх термінах – ігрового і не ігрового.

Зрештою, ситуативно в часи громадянської (і невдовзі після неї) керівництво підрадянської України мало вдатися до найбільш елементарних, найбільш простолінійних (і тоді найбільш оперативних) різновидів «ігрового» (біля півсотні «агітфільмів» 1919–1921-го р.р., що у них примітивно-ігрове поєднувалося з «документальним»). Ті кінема-

тографічні ефемериди і стали, -принаймні, ідеологічним ембріоном майбутнього українського кіно. Кіно недалекого майбутнього. Його ідеологічною протомолекулою.

Кадр з фільму «Совість» (1968, режисер В.Денисенко; картина відновлена у 1989.)

Але ось нарешті спадає азарт громадянської. Всеукраїнський кінокомітет 1922-го року, як уже згадувалося перетворюється на Всеукраїнське фотокіноуправління. Перетворюється і сама стратегія кіноагітпропу. Оце і є власне дебют українського тоталітарного кіно. Позначений певною своєрідністю. Вочевидь уже дистанційованою від попереднього пропагандистського кінопримітиву.

Знаний супермарксистський теоретик Фріче ще у розпалі дореволюційного російського кіно звернув увагу на його «соціологічну домінанту» (а власне жанрову): «сьогодні мелодрама звила собі місце у кінематографі».

Якось так склалося історично, що після жовтня 1917-го головні кадри і персони російської кіномелодрами чи не поспіль опинилися на Україні, рятуючись там від більшовицьких ексцесів у червоній Росії. Отож, система, одразу ж оцінивши цю ситуацію, вдається, за допомогою тих, як на той час висококфахових сил, до вкрай кон'юнктурного, але глядацьки доволі ефективного симбіозу старої кіномелодрами (тепер з елементами авантурницького жанру) і нового різко підкресленого політичного змісту («Привид бродить по Європі». «Слюсар і канцлер». «Укразія». «Остап Бандура»). Ніби еталони того стільки ж неорганічного, скільки ж поширеного симбіозу.

Словом, ніби у термінах нав'язаних Сталіним Ейзенштейну, «старе» і «нове»... При всій очевидній штучності і просто навіть незграбності такої жанрово-семантичної конструкції, належить зауважити: саме тоді, у тих фільмах, система і виробила чи не головний принцип тота-

літарної кіноестетики: відтак панівні ідеологеми подавалися вже не прямолінійно, як у недавніх «агітках», а обов'язково опосередкованими не-політичними жанрами, сюжетами і т.п.

Назагал тим, що зовні було ніби вкрай далеке від тих ідеологем. Актуальний політичний зміст завбачливо вкладався у форми, здавалося б, несумісні з тим змістом.

Йдеться не лише про все ще сильну тоді інерцію дореволюційного кіно, що в ньому «звила собі місце» мелодрама вкупі з авантурницькою фабулою, а свого роду про неуникний кінематографічний союз «дореволюційного» з «пореволюційним».

Йдеться про те, що згадане те поєднання підкреслено «політичного» з підкреслено не-політичним (а взагалі-то, дещо спрощуючи, «комуністичного» з «не-комуністичним»; «ангажованого» режимом і певними естетичними стихіями, ніби далекими від його вимог і потреб) чи не на все подальше українське підрадянське кінематографічне майбутнє – майже на століття – стає саме обов'язковим принципом тутешнього екрану. По-своєму твердим його правилом.

Зрештою, це правило дозволяє нам осмислити всю своєрідність і довженківського феномену. Що у ньому те поєднання з особливою силою демонструє свою внутрішню суперечність, крайню її гостроту.

Довженко – то, схоже центральна драма в історії підрадянського кіно. І спосіб до її розуміння...

Ось уже котре десятиріччя триває ніби аж нескінченна публіцистична елегія довкола долі Довженка-митця. Що його творчість справді стала жертвою знавіснілої доби. «Елегія» у різних «жанрах». І з певного часу у зв'язку з уже всіма періодами тієї драматичної долі, а не лише у зв'язку з катастрофою «Землі». А по тому і воєнної сценаристики художника.

Відтак ретроспектива довженківського явища перетворюється на біографічний або суто публіцистичний обрахунок у ньому тих катастроф. А також, нескінченних, скажімо так «інцидентів» довкола митця. Безнастанних його принижень з боку режиму. Відповідним чином з'являється література що у ній ретельно інтерпретується-коментується той чи інший драматичний вузол довженківської біографії «двозначність» політичної долі Довженка (військовика УНР, часів революції і громадянської війни). Певна сенсаційність тих колізій, справді не схожих на солодкаву офіціозну всевдогенезу Довженка. Який зі

зразкового бійця червоного власне фронту нібито враз перетворився на відданого бійця фронту більшовицько-ідеологічного.

Тяжкі «сюрпризи» з боку кремлівського «центру». Сумнозвісний фейлетон-інтрига з боку того «центру». «Сюрприз» той усією своєю поліційною вагою падає на фільм «Земля» та на всю подальшу Довженкову біографію. По тому вже місцеве, київське цькування режисера. Цькування, яке закінчується вимушеною еміграцією митця до Москви. Вже безпосередня залежність його від злої волі диктатора (гнів його на Довженка-сценариста на схилку війни).

І відтак новий фазис тієї вимушеної еміграції.

З одного боку, всі ці справді неймовірно тяжкі сюжети становлять головну довженківську біографічну реальність і як такі вимагають не просто їх висвітлення, загального плану, а справді остаточного біографічного пояснення і прояснення. На основі всієї можливої інформації про ту реальність. Архівної, мемуарної та іншої.

А з другого: що ж таке та кінотворчість, що постала під таким, дамокловим мечем, неймовірним ідеологічно-поліційним пресом?

Творчість того, кого Чарльз Спенсер Чаплін назвав найбільшим із усіх кінорежисерів слов'янства. Творчість митця, що його фільм «Щорс» кінематографічно розбудив Андрія Тарковського, за його власним визнанням. А по тому фільм «Земля», за визнанням того ж Тарковського, став кінематографічним університетом найбільшого російського режисера.

Отож, у зв'язку з такою неймовірною суперечливою діалектикою всіх тих довженківських катастроф у їх поєднанні із так само очевидними довженківськими художніми рекордами, має бути віднайдений особливий «когнітивний» ключ до довженківського явища. До того у новому справді загадковому поєднанні політично-біографічних поразок – і невідпорних естетичних перемог.

Отож, згадана синкриза «старого» і «нового» у підрадянському українському кіно дебютного його періоду. Тільки вже не у режимі згаданих жанрових примітивів («радянська» ідеологія у дореволюційних сюжетних «палітурках»). Та синкриза у Довженка, на відміну від тих примітивів, носить украй складний характер. Довженко – то не лише кінематографічне, а й світоглядне завершення українського народництва. Цієї головної семантики національної культури. Інтенсивної у ній акумуляції «народного» – від Івана Котляревського, харківських романти-

Кадр з фільму «Укразія» (1925, режисер П.Чардинін)

ків, від появи «Кобзаря» і далі.

Аж до певних явищ у цій культурі вже у підрадянську епоху першого її десятиріччя.

Довженко персоніфікує у собі кінематографічне, літературне -взагалі світоглядне – завершення всіх тих відповідних зусиль. Зусиль, які розпочинаються на підромановській та підавстрійській Україні десь на початку тепер уже позаминулого століття. І закінчуються тотальною катастрофою підрадянського українства наприкінці 1920-х – на початку 1930-х.

Ці зусилля у напрямі самоідентифікації велетенського етносу на шляху всіх його попередніх – вдатних і невдатних – спроб до перетворення на націю.

Українське народництво у всьому згаданому хронологічному діапазоні, явище всіх його, метафорично кажучи, жанрів, «кольорів», напрямів, течій, персон і т. д. – то справді колосальна сума тих зусиль. Інтелектуальна. Художня. Інституціональна. Та інша.

Довженко кінематографічно-світоглядно завершив ту суму. Що і становить найважливішу, найорганічнішу складову його спадщини.

(При цьому спеціально кінематографічну Довженкову інтерпретацію української народницької спадщини обов'язково треба поставити у згаданий загальноєвропейський, ба навіть загальносвітовий типологічний контекст, що у ньому рішуче чи не всі національні культури – у зв'язку з появою кіно, входячи у його стадію, – неодмінно переповідають центральні, стратегічні свої теми та сюжети екранною мовою).

Українське кіно в особі дуже нечисленних «попередників» Довженка (наївні дореволюційні екранізації літературної та фольклорної класики) – але передовсім в особі самого Довженка – типологічно постає як екранне продовження-завершення, як кінематографічна трансформація раніше нагромадженого.

З однією колосальною історичною поправкою. Фактично вже в часи більшовицької революції (а особливо по тому, в добу її подальшої институалізації) має місце безприкладна за своїми обсягами і масштабами інтерпретація того, що впродовж попереднього століття становило першооснову етнічного існування – у його впертих зусиллях до вже самоідентифікації вже національної.

А по тому – катастрофа українського селянства-1933. І загальна катастрофа українського народництва. Десь від поразки самої спроби українського державно-політичного самостійництва до голодомору... І вже по тому до доби другої світової війни. Коли катастрофа спостигла вже питому демографічну основу самого українського народу.

Довженко-художник цілком належить тій добі. З одного боку, його кінематограф – це найвища художньо-світоглядна точка згаданої українсько-народницької суми. Серед іншого, з її унікальною в історії людської зіниці візуальною своєрідністю. З її зоровою народною субкультурою, котра, якщо пригадати вислів із давнього епосу «бачила все». Довженко, чи не фізіологічно-«оптично», – найвища точка тієї вітчизняної зорової акумуляції, її зеніт.

Можливо, як засвідчують сотні і сотні висококфахових рефлексій на Довженкове кіномистецтво, ніхто так у тому столітті не бачив світ у «віконце» кіноестетики як український режисер.

Йдеться, зрозуміло, не лише про відповідний ентузіазм Тарковського, Чапліна (чи навіть Вуді Алена). Йдеться про сам характер кінозображення Довженка, насиченого всією могутньою онтологією «народного» (патріархально-селянського, вкрай архаїчного і водночас украй інтенсивного та органічного) переживання світу. Його просторової і часової структури, процесуальності, ритміки, загальної його організації.

Природну (зокрема, людську) матерію Довженкове кіно незрідка віддає з візуальною силою, майже «нечуваною» в історії всього зорового досвіду культури.

А проте, це лише один бік довженківського кінофеномену. Який

постійно переживався і досі переживається його аж підкресленою у своїй емоціональній температурі глядацькою рецепцією усіх її рівнів. Від горішніх («елітарних») поверхів до сприйняття масового.

Але ж з другого боку: у явищі Довженка маємо також гранично агресивне вторгнення тоталітарної історії у ту органіку. У вигляді ідеології, накинутої тією історією великому режисерові. Ідеології, що її він трагічно, чи не все своє життя, намагався «інтеріорізувати», сполучити з тією органікою.

Політично-комуністичне начало митець саме трагічно пробує осмислити і подати як «органічне» продовження одвічного народного колективізму (того, що колись російські слов'янофіли їх першої генерації називали «хоровим началом»).

А проте той політичний модерн і те, століттями розпрацьоване народно-соборне начало, зрозуміло, так і не змогли розчинитися в Довженківській творчості одне в одному. Внаслідок своєї очевидної несумісності, глибокої внутрішньої несхожості.

...У Довженка вторгнення історії в улюблену ним народну органіку безперестанку і вочевидь смертоносне. Завжди руїнницьке. Вторгненню тому тут завжди асистує смерть. Смерть, що чигає і на окремих героїв Довженка, і на цілі народи (безконечно трагічний образ «куркульських» жінок у «Землі», в епізоді їхнього саме «соборного» плачу; загибель якщо не цілого народу, то, принаймні, цілого його сегменту – «старовірів» в «Аероградї», що їх історія виштовхує уже не лише за межі рідної країни, але й із самого життя).

Отож, у явищі Довженка зустрілися – уже не у вигляді певного естетичного «інциденту», певного художнього непорозуміння, як це було у багатьох його «кіносучасників» зовсім іншого рангу і класу – а саме у тональності високої трагедії те «старе» і те «нове».

Довженко-народник сприймає (власне, намагається сприймати) комуністично-колективістську ідею як певне продовження традиційного народного, у тисячоліття довжиною, колективізму (див. кінобаладу про дівчину-героїню ще тих часів, коли «варяги ходили по селах» – у «Звенигорі»).

Але, як остаточно переконалося людство, (особливо в останні десятиріччя вже минулого віку), ці дві версії людського колективізму, попри деяку зовнішню подібність чи не галюцинаторну, зрештою) -ра-

дикально несхожі. Це ніби свого роду «омонім» у великому людському часі. Страшна «обмовка» світового процесу, яка, по суті, і зруйнувала всі різновиди власне органічного народного колективізму у Східній Європі. І зрозуміло, не тільки у ній.

А особливо – на підрадянській Україні. А особливо – у добу Довженка.

Отож, з одного боку, перед нами найвище торжество українського народництва в кіноінтерпретації Довженка, а з другого – загальна страхітлива його катастрофа. Яка з такою силою резонує і в тій кіноінтерпретації, і в самій трагічній долі Довженка.

Той кінематограф з надзвичайною достеменністю віддає і зеніт, і водночас присмерк всієї першоречовини національної культури, її народної першоматерії.

Життєтворча і живородна народна органіка – і в режимі ніби подвійної експозиції тоталітарна історія з усіма її смертоносними засобами і вимірами, які цю органіку розчавлюють[33].

VIII

Тоталітаризм, схоже, єдина формація у всьому обсязі історичного часу, яка не просто вперто уникає об'єктивного її відтворення (історіографічного та всього іншого), а принципово тяжіє до гранично неправдивого (якщо не сказати більше...) свого «самоописання». Відомий вислів – «фашизм – брехня, що її проголошують бандити» – попри всю свою гарячкову риторику, доволі точно віддає сумнівну структуру того сумнівного самоописання.

Відповідним чином чи не всі тексти останнього аж ніяк не можуть бути безпосереднім матеріалом для власне описання тоталітаризму.

У тому числі і для описання історії українського кіно тоталітарної доби. Трудноші, що з ними стикається кожен дослідник тієї доби, на кожному своєму «евристичному» кроці. Дослідник, котрий працює з суспільною формацією, яка здійснювала себе передовсім у системі ідеологічних координат, наближених до міфологічних. З формацією, яка не знала власне реальності, а підмінювала її тією міфологією.

І не в останню чергу – за допомогою кінематографа.

Відповідним чином традиційні критерії мистецтвознавчого (і ось спеціально кінознавчого) аналізу, його загальноприйнятий інструмен-

тарій незрідка просто не спрацьовують при зустрічі з тоталітарним кіно, матеріалом – у всій його, скажімо так, «своєрідності».

Окрім того, описання тоталітаризму із «середини» фактично неможливі. Пригадаємо, знану теорему Геделя: щоб розв'язати ту чи ту задачу, належить вийти поза її межі...

Всупереч ліберальному марновірству сучасності, вона, як нині стає все очевидніше, ще далеко не вийшла за межі тоталітаризму, за прикордонні його стовпці. Вона лише починає виходити за них.

Принаймні, порадянська східноєвропейська сучасність.

Звідси те, що додає особливих труднощів навіть до звичайного історико-культурного описання. Приміром, як зазначалося, ще не проведена повністю робота бодай над самою номенклатурою тогочасних кінематографічних явищ і персон, над їхнім елементарним, але вичерпним переліком.

Так само непевно почувається дослідник і в самих інтерпретаціях матеріалу. Який сказати б, ще не охолов історично й психологічно.

Зважаючи на всі ці обставини, автор пропонованого нарису подав його не просто «у короткому метрі», а саме у вигляді нарису у власному розумінні. Первісний абрис проблеми – у всьому хронологічному діапазоні відповідної епохи. Але у напрямі селекції найбільше характерних, найбільш сигнальних з погляду автора феноменів, імен і т.д.

Найбільш характерних у відношенні їхнього наближення до тих чи тих аж надто категоричних імперативів епохи...

Тоталітарної епохи.

Разом з тим поза межами роботи залишилися бодай окремі спроби спротиву тим імперативам у кінематографічній царині.[34]

Зрештою, те, що залишилося поза тими межами, маємо надію буде розглянуте і осмислене у майбутньому.

Зрозуміло, якщо це майбутнє, на відміну від нашого злободення, остаточно розпрощається з тоталітаризмом.

---

[1] Див. ст. «Румыния» // Большая советская энциклопедия. – М.: ОГИЗ РСФСР, 1941. – Т.49. – С. 570 (автор – Б.Данциг; підписано до друку 27.3.1941).

[2] Див. передовсім роботи О.Безручка, Л. Брюховецької, І.Зубавіної, О.Мусієнко, Р. Корогодського, Л.Лемешової, Р.Росляка, О. Рутковського, О.Сидора-Гібелінди, С. Тримбача, М. Царинника, Л. Череватенка.

[3] Загальноісторичне тло тоталітарної проблеми певною мірою схарактери-

зоване у циклі наших історіографічних та історіософських робіт, присвячених радянському феномену (див. перелік їх у кн..: Скуратівський Вадим Леонтійович. Бібліографічний покажчик. – Київ, 2004. – С. 53–67).

[4] Див. нашу ст.: Біля витоків кінематографа // Всесвіт. – 1974 – № 11. – С. 181–189.

[5] Микола Олексійович Любімов – «пророк» радянського тоталітаризму, соратник знаного російського ультрареакціонера Михайла Каткова. Спадщина обох публіцистів ущерть переповнена суспільною діагностикою та прогностикою одверто передтоталітарного характеру (див. такі любімовські студії як «М.Н.Катков и его историческая заслуга», 1889; «Крушение монархии во Франции», 1893).

Ольга Михайлівна Фрейденберг – геніальний дослідник давньої міфології і напрочуд цікавий – новочасної.

[6] Див. про це у нашій ст.: Велика пригода та історія (До соціально-психологічних основ масової культури) // Всесвіт. – 1977. – № 8. – С. 170–178.

[7] Див. у нашій кн.: Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття. Генеза. Структура. Функція. Частина I. – К.: КМЦ «Поезія». – 1997. – С. 102–138.

[8] Виключне значення для осмислення тогочасного українського кіноматеріалу має його близька до вичерпності «фільмографія-каталогізація», здійснена у ґрунтовному циклі монографічних робіт харківського кінознавця Володимира Міславського. (Передовсім фундаментальне дослідження: Кино в Украине. (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена. – Харьков: Торгсин, 2005. – 576 с.; див. Наші рецензії на ці роботи: Кіно-Коло. – 23, 2004 осінь. – С. 24–25; 27. 2005 осінь. – С. 39–40).

[9] Про О.С. Вознесенського, фактичного засновника української (і не лише української) середньої та вищої освіти див. у кн..: Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. 1. А-Т – М. СЄ. 1989. С. 458–459. Юрій Морозов. Олександр Вознесенський // Кіно-Коло. 2002 (зима) – С. 88–92. Там же постає і драматична картина спочатку кінематографічної, а потім і громадянської смерті митця у розпалі тоталітаризму.

[10] Про історичний контекст цих зусиль див. у нашій роботі: Українська культура-XX // Український театр. – 1988. – № 4. – С.12–15; 1989. – № 1. – С. 8–10.

[11] Див. про це у наших рецензіях на відповідні видання: Скоромовкою та манівцями. До виходу в світ першого тому «Історії українського радянського кіно» // Новини кіноекрана – 1987. – №5. – С. 6–7. Знову поспіхом і знову манівцями. (Рец. на кн.: Історія українського радянського кіно. – Київ: Наукова думка, 1987. – Т. 2. // Новини кіноекрана. – 1988. – № 7. – С.5.

[12] Див. про довженківські біографічні та ідеологічні катастрофи у циклі ґрунтовних робіт нині покійного Романа Корогодського, що йому автор завдячує багатьма тезами представленої тут роботи.

[13] Про один-єдиний український кінематографічний рефлекс на трагедію-1933 у кіно всієї тоталітарної його доби див. у нашій ст.: З приводу однієї заекранної фрази // Кіно-Театр. – 2002. – № 2(40). – С. 26–27.

[14] Трагедія видатного режисера, серед іншого, була зумовлена тотальною переміною у радянській ідеології початку 1930-х, коли за ініціативою Сталіна розпочалася спочатку прихована, а по тому вже одверта реставрація російського ім-

перського націоналізму так званого «імператорського періоду». Відповідна фальсифікація минулого руйнувала вже саму можливість нормального екранного буття історичних фільмів Кавалерідзе.

[15] Про по-своєму майстерну кінофальсифікацію підрадянської української колгоспної реальності у кінематографі Івана Пир'єва див. у нашій ст.: Экранизация утопии // Столичные новости. – 2001. –13–19 ноября.

[16] І «польський» епізод у «Щорсі» і вимушено агресивне «полонофобство» «Богдана Хмельницького» – то одверте «замовне» похідне від сталінсько-гітлерівського «четвертого» поділу Польщі–1939.

У тому ж руслі перебуває по-своєму дуже вправний фільм Абрама Роома «Вітер зі сходу» (1941), у якому польська окупаційна, аж садистична жорстокість миттєво поступається місцем радянській окупаційній ідилії...

Характерно, що і в «Богдані Хмельницькому», і у «Вітрі зі Сходу» обрядово постає демонічний образ польської красуні-аристократки, інтриганки – у «зірковому» виконанні Гарен Жуковської та Ольги Жизнєвої.

Пор. епізод з імперським мілітарним святом розгрому повстання Костюшка на початку фільму «Суворов» Пудовкіна і вимушену, хоча трохи й замасковану, полонофобію фільму «Мрія» Михайла Ромма, які знімалися того ж таки 1941-го року. Та саме «замовна» полонофобія тогочасного кіно характерно закінчується у другій серії «Івана Грозного» грізною реплікою царя про свого ворога «Прихвостень польский!»

[17] Див. про це у нашій ст.: Інтернаціоналіст: До 80-річчя з дня народження Ванди Василевської // Радянська жінка. – 1985. – № 1. – С. 22.

[18] І водночас одна призабута нині гілка довоєнного українського кіно, необхідно «деідеологізована»: суто лабораторний експеримент мейерхольдівського учня Миколи Екка у вигляді першого українського кольорового фільму «Сорочинський ярмарок» (1941). Пор. менш вправну, але теж «лабораторну» екранізацію гоголівської ж «Майської ночі» (режисер Микола Садкович, 1940).

Перші ж українські звукові картини – документальна «Симфонія Донбасу» Д. Вертова (1930) та художня «Кармелюк» Фавста Лопатинського (1931) свій віртуозний, як на той час, звукоряд підкреслено «ідеологізують» у відповідному напрямі.

[19] Про специфічні обставини появи фільму «Подвиг розвідника» – чи не першої кіногероїзації найтаємнішої із усіх таємних поліцій світу див. у нашій ст.: «Подвиг розвідника». Нотатки довкола долі фільму // Кіно-Коло – 22, 2004 літо. – С. 121–124.

Характерно теж, що міністр державної безпеки Абакумов, як пригадують мемуаристи, особисті допити полонених партизанів УПА чергував з демонстрацією – та ще й по телевізору! – для них фільму «Тарас Шевченко». Із «пропагандних» міркувань, зрозуміло.

Про шевченківський портрет на українському екрані див. наші нотатки: «Спокійний темперамент Шевченка» // Голос України. – 2002. – 12 грудня.

[20] Про високу акторську майстерність в українському тоталітарному кіно як своєрідну естетичну компенсацію його художньої елементарності див. у нашій ст.: Пригадаючи сорокові // Обличчя українського кіно: 100-річчю українського кіно присвячується. – Київ: PC WORLD Ukraine. 1997. – С. 18.

[21] Український кінематографічний пейзаж руйнувала, скажімо не просто відсутність у ньому Довженка, а й багатьох вітчизняних картин взагалі, з тих чи тих причин заборонених навіть для обмеженого прокату.

Серед них доволі цікавий фільм «Макар Нечай» (режисер В. Шмідтгоф, 1940),

що у ньому постає конфлікт поміж двома біологами, вочевидь «списаними» з академіка Миколи Вавілова і «народного академіка» Трохима Лисенка. Фільм трохи наївно намагається їх помирити як двох несхожих репрезентантів «радянської генетики» (дія фільму розгортається у 1936–1937-му роках...)

Насамкінець 1940-х після загибелі великого Вавілова – і в часи повного розгрому генетики взагалі – цей фільм, зрозуміло був вилучений.

Зрештою, подібна доля спіткала ще й інші українські фільми.

[22] Перший «антитоталітарний» сигнал на українському екрані – у дуже цікавому за характером конфлікту фільмі «Командир корабля» (режисер Володимир Браун, кінематографіст-мариніст високого класу – раніше автор доволі ідилічних картин переважно із побуту старого флоту, вправних, але вочевидь саме «замовних» у дусі сталінської націоналістичної реставрації, 1954 рік.) Конфлікт поміж людяним, гуманістично настроєним морським командиром і його антагоністом, самовпевненим кар'єристом. Конфлікт, абсолютно неможливий, скажімо у славнозвісних «Винищувачах».

Другий такий же сигнал – просто-таки унікальний образ дурнуватого чиновника від кіно, який безперестанку заважає те кіно робити. «Бевзя», як там прямо сказано (та ще й у канонічній тоді «сталінці»). Та ще й у незрівнянному виконанні Миколи Яковченка («Штепсель женить Тарапуньку», режисери Юхим Березін і Юрій Тимошенко, «емблематичний» 1957-й рік).

[23] Характерно, що ще за кілька років до того молоді режисери «витворили» у своєму фільмі-дебюті «Тривожна молодість» (1954) цілком кон'юнктурну і наївно-пропагандистську картину громадянської війни – з оперетковими «петлюрівцями» і т.п.

Поміж цим фільмом і «Павлом Корчагіним» – чи не світоглядна прірва. Як зрештою, поміж «Павлом Корчагіним» і іншою, ще воєнних, «ашхабадських» часів екранізацією знаного роману («Як гартувалася сталь», режисер Марко Донський, 1942).

[24] Див. про це у нашій ст.: Запечатленное время: кинорежиссеру Марлену Хуциеву – 75 // Столичные новости. – 2000. – 26 сентября – 2 октября.

[25] Про всю складність параджановської естетичної та загальносвітоглядної емансипації від недавньої панівної «кіномоделі» див. у нашій ст.: Тени забытых фильмов // Киноведческие записки. – 2001. – № 50. – С. 231–237.

[26] Див. про це дуже змістовний цикл робіт Л. Брюховецької та Л. Лемешової.

[27] Див. про це у нашій ст.: «В бій ідуть...» // Кіно-Коло – 23. 2004 (осінь). – С. 40–42.

[28] Єдина, за всю «доперебудовну» радянську епоху, стаття-характеристика тієї вже аж шизофренічної необ'єктивності: Леонід Череватенко. Роздуми з приводу однієї монографії // Всесвіт. – 1976. – № 7. Рец. На кн.: *Капельгородська Н.* Людина в сучасному буржуазному кіно. – К., 1975.

За публікацію тієї блискучої, справді антитоталітарної розвідки почережно розплатилися – у дусі «застійного» часу – по тому автор і редакція.

Див. також гротексний остаточний продукт такого «кінознавства» в ст.: Т.В. Левчук. Украинской ССР кинематография. В кн.: Киноэнциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – С. 435–437.

[29] Див. про це наші ст.: Рятуймо національну культуру! // На екранах України. – 1993. – 24 квітня. Пам'яті радянського кіно: З приводу одного безпам'ятства // На екранах України. – 1996. –24 серпня. – С. 2–3.

[30] Див. рецензію на цей фільм: *Лемешева Людмила*. Последний писк. Опыт человеческой свободы // Искусство кино. –1995. – № 7. – С. 122–127.

[31] Див. про це в наших дослідженнях: «Чорний» радянський фільм. Спроба запізнілого «резюме» // Кіно-Коло – 19. 2003 осінь. – С. 98–103; Нотатки до історії радянського кіно: початок-кінець // Мистецтвознавство України. – Київ: АМУ, 2004. – Вип. 4. – С.193–197.

[32] Розгорнуту панораму проблеми див. у наших роботах: Украинская культура – XX. Полемические заметки // Театр. – 1990. – № 10. – С.62–74; Из истории одного «несуществующего государства» // Современная драматургия. – 1991. – №1. – С. 195–201; «...Вітер якому нема імені»: Полемічні нотатки про історію розвитку української радянської культури // Український театр. – 1988. – № 6. – С. 3–5; Украинская культура-XX / Ренесанс. – 2006. – № 1–2 (51–52). – С. 83–95, 86–98.

[33] Див. нашу ст.: Із нотаток про «народництво» О. Довженка. У кн.: Довженко і кіно XX століття. Збірник статей. – Київ: «Кіно-Театр», 2004. – С. 87–90.

[34] Тему цю, таку важливу для розуміння Олександра Довженка, автор щойно розпочав – з явища сучасного йому режисера, мистця теж вкрай трагічної долі. Див. нашу ст.: Напрям – Ейзенштейн // Кіно-Коло – 30. 2006 літо. – С. 150–154.

Оксана МУСІЄНКО
член-кореспондент Академії мистецтв України, професор

УКРАЇНСЬКЕ КІНО 1930-Х РОКІВ: ПО ТОЙ БІК СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

В мистецтвознавстві стало традицією, вивчаючи історію живопису або театру, кінематографа або архітектури «накидати» на безперервні історичні процеси свого роду сітку із століть і десятиліть. При всій умовності і конвенціональності такого підходу можна виявити в той чи інший історичний період (скажімо, десятиліття) існування певної домінанти.

Для кінематографа країни, що охоплювала одну шосту земного суходолу, це був прихід звуку і виголошення мистецького методу, який було визначено єдино прийнятим для всього радянського мистецтва – методу соціалістичного реалізму.

Чому, власне, прихід звуку був фактором, що став у пригоді ідеологам і теоретикам проголошеного єдиного методу? Мабуть тому, що мистецтво соціалістичного реалізму, в ідеалі, мало бути «слово– центричним». При чому, сказане повинно було мати абсолютно чітко визначений зміст, який не можливо було б тлумачити багатозначно.

Авангардний кінематограф «буремних 20-х» якраз і найменш піддавався такому однозначному «прочитанню» і, при всій своїй декларативній революційності, «вислизав» з-під ідеологічного контролю. До того ж, численні мистецькі угруповання, знаходячись у перманентній боротьбі одне з одним, теж не давали можливості встановити над ними надійний партійний «нагляд».

Першим вагомим кроком влади був розпуск і заборона всіх можли-

вих мистецьких і літературних організацій, закриття їх як таких, що начебто перешкоджали подальшому становленню і розвитку радянського мистецтва.

В 1934 році було створено Спілку радянських письменників, яка , включивши в себе дійсно могутні творчі сили країни, стала, разом з тим , вивіреним засобом контролю над ними.

І, нарешті, I з'їзд радянських письменників виголосив «магічну» формулу соціалістичного реалізму. Вона увійшла в статут Спілки радянських письменників і звучала таким чином : «Соціалістичний реалізм, виступаючи основним методом радянської художньої літератури і літературної критики, вимагає від художника правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку». [1]

Ці «залізобетонні» рядки все частіше звучали як підстава кримінального звинувачення того чи іншого митця, який свідомо або позасвідомо насмілювався відступити від цих раз і назавжди даних заповідей.

Мине майже чверть століття, аж поки в «глибокому підпіллі» митці насміляться ставити питання: «Що таке соціалістичний реалізм? Що означає це дивне словосполучення, що ріже слух? Хіба буває реалізм соціалістичним, капіталістичним, християнським, магометанським? Та чи існує в природі це ірраціональне поняття? Може його і не має? Може це всього лише сон, що наснився переляканому інтелігенту в темну, чаклунську ніч сталінської диктатури? Груба демагогія Жданова чи стареча примха Горького? Фікція, міф, пропаганда?» [2]

Постулати соціалістичного реалізму мали стати чимось на зразок Святого Письма для творчої інтелігенції. Найменший відступ вважався «від лукавого».

Про релігійний пафос атеїстичного радянського мистецтва соціалістичного реалізму із значної долею іронії писав літератор-дисидент А. Синявський. На його думку, це дивне явище, соціалістичний реалізм, варто було б назвати соціалістичним класицизмом: «Починаючи з 30-х років, остаточно бере гору прихильність до високого стилю, і в моду входить та пишномовна простота слогу, яка притаманна класицизму». [3]

Класицизм більш від інших стилів схильний до педантичного слідування певним нормам і канонам, до консервативності форми.

Ці якості найбільш відповідали настроям суспільства, чия ідеоло-

гія мала яскраво виявлене тоталітаристське забарвлення. Нагадаймо, що класицизм – то мистецький стиль, домінуючий в епоху абсолютних монархій.

Проте, вимагаючи від митців точного слідування запропонованим формулам, вітаючи високий, пишномовний стиль, радянські теоретики мистецтва разом з тим заперечували можливість символів, взагалі високої міри умовності, що характерно для класицизму, підозріло ставлячись до всього цього як до формалістичного штукарства. Натомість вимагалось, щоб «життя відображалось у формах самого життя» (як одна з основних ознак реалізму), щоб умовного позитивного героя було наділено психологічно достовірним характером.

Від радянських митців вимагали неможливого, коли прагнули еклектично поєднати несполучне: «позитивний герой, що закономірно тяжіє до схеми, до алегорії – і психологічна розробка характерів; високий стиль, декламація і прозаїчне побутописання, піднесений ідеал – і життєва правдоподібність».[4]

Близька до цих тверджень і думка українського філософа, культуролога М. Поповича який зауважує, що «чим фальшивіша по суті була картина, намальована митцем, тим ближчими до реальності, більш життєподібними мусили бути засоби зображення.»[5]

Радянське мистецтво крокувало в ареал «соціалістичного реалізму» із буремних 20-х, що були епохою Sturm und Drang як для літератури, так і мистецтва взагалі.

То була епоха, де романтична стихія знаходила свій вияв у буянні полум'яних революційних почуттів. Та не будемо забувати, що революційний романтизм 20-х років існував переважно у яскравих і нестримних формах авангардного мистецтва.

І якщо революційний романтизм допускався з певними обмеженнями в «естетичне коло» соціалістичного реалізму, то авангардистське мистецтво на завжди було виведено за його межі і трактувалось як зловороже і неприйнятне, таке, що належить буржуазній культурі.

«Радянський авангард» (таке словосполучення за радянських часів не тільки не вживалось, а й вважалось повністю неприйнятним) був одним з найбільш виразних і талановитих проявів світового новаторського кіно. Руйнація основ старого суспільства, прихід у мистецтво талановитої молоді, що прагнула якомога швидше зламати канони традиційного мистецтва у всіх його галузях, привели до розквіту аван-

Кадр з фільму «Прометей» (1935, режисер Іван Кавалерідзе). Актриса Поліна Нятко

гардистських напрямків і в літературі, і в театрі, і в живопису. В кіно з'являються такі імена, як Л. Кулешов, С. Ейзенштейн, Дзига Вертов, О. Довженко, ФЕКСи, І. Кавалерідзе та інші. Всі вони, надзвичайно різні за характером своїх обдарувань, прагнули творити нове революційне мистецтво, виходячи з авангардистських принципів. У чому ж вони полягають? Звернімося до авторитетів, зокрема до автора такої фундаментальної праці, як «Природа фільму» З. Кракауера. Із суто німецькою точністю і педантичністю вчений визначав, що ставив собі за мету митець кіноавангарду.

1. Він хотів упорядкувати відібраний ним матеріал у ритмах, скоріше народжених його внутрішніми спонуканнями, ніж тими, що імітують знайдене в природі.

2. Він хотів винайти нові форми, а не закарбовувати або виявляти ті, що існують.

3. Він прагнув, щоб кадри фільму відображали його суб'єктивне бачення, а не виявляли свій реальний підтекст» [6].

І ще одна з важливих ознак багатьох авангардистських стрічок – відмова від традиційного сюжету. Як твердить усе той же З. Кракауер, авангардисти вважали, що «сюжет як головний елемент ігрового фільму чужий виразним засобам кіно, нав'язаний їм ззовні» [7].

Прагнучи скинути пута сюжетної інтриги, митці авангарду бачили в цьому визволення кіно від впливу традиційних мистецтв, винайдення ним своєї власної виразної мови.

Як бачимо, творчість революційних кіномитців великою мірою підпадала під ці ознаки.

Проте не достатньо було б зупинитися лише на формальних пошуках авангардистів.

Майже всі вони переступали табу і заборони, які на той час склалися в світовому кіно.

Твори авангардистів було просякнуто «естетикою жорстокості», свого роду «атракціонами жорстокості», які неможливо було собі навіть уявити в комерційному кіно. Там герої гинули красиво і благородно, а від страшних ран камера сором'язливо відводила око.

Зовсім інше спостерігаємо в авангардистському кіно, своєрідним «брендом» якого стали кадри з «Андалузького пса» Бунюеля, де лезо бритви розтинає людське око.

Те ж можна сказати і про радянський авангард, перш за все про фільми Ейзенштейна, який, починаючи зі «Страйку», вражав аудиторію своїми надзвичайними за впливом «атракціонами жорстокості": кинуте під копита коней дитя, забій тварин, розбите око жінки, в яке врізались скельця пенсне, і, нарешті, знаменита коляска з немовлям, що котиться «потьомкінськими» сходами.

В своїх пізніх фільмах Ейзенштейн відходить від акцентованої фізіологічності в бік ще більш підкресленої естетизації страждань: від страти пеонів в мексиканській стрічці до страти бояр Количевих в «Івані Грозному». До речі,у своєму захопленні мексиканською культурою Ейзенштейн був не самотній. Варто ознайомитись з есеями і маніфестами Антонена Арто, щоб переконатися – в мексиканській архаїчній культурі митців-авангардистів привертало те, що вона спиралась «на варварські і первісні засоби тотемізму, в яких захоплює дике, інакше кажучи, абсолютно спонтанне життя». [8]

Оця спонтанність , цей могутній виплеск колективного позасвідомого характеризує і фільми Довженка кінця 20-х – першої половини 30-х років.

Саме вони багаті на сцени жорстокості в тому сенсі, в якому трактував це поняття все той же Арто: «Я вживаю слово «жорстокість» у сенсі життєвої жаги, космічної суворості і невблаганної необхідності, в гностичному сенсі життєвого виру, що пожирає сутінки, в сенсі тієї муки , без якої життя не могло б втілитися». [9]

Глядач не раз здригався від беззвучного пострілу, що прозвучить у відповідь на благання дівчини у «Звенигорі": «Вернись, Тимошко, або убий! «. Червоний боєць вибирає останнє... В «Звенигорі» Довженко

розгорне страшне видовище полів Першої світової, де смерть збирає свій ужинок.

Та наймогутніше враження справляє в «Арсеналі» епізод загибелі кайзерівського солдата, геніально втілений А. Бучмою.

Тут на згадку приходить живопис Босха, гравюра Калло і звичайно ж малюнки Отто Дікса, що закарбував в експресіоністській манері всі жахи війни XX століття.

Взагалі, вплив експресіонізму на Довженка – то тема окремої грунтовної розвідки.

Експресіонізм багато в чому визначав напрямок творчих пошуків митців українського «ростріляного відродження». «Я експресіоніст,» – рішуче заявляв Лесь Курбас.

Мислити Довженка поза рамками авангардистських угруповань, що склалися в Україні в часи «буремних двадцятих», просто неможливо.

Без прози М. Хвильового , поезії М. Йогансена, В. Еллана-Блакитного, П. Тичини, без живопису М. Бойчука, А. Петрицького, В. і Ф. Кричевських, театру Л. Курбаса неможливим було б народження естетики Довженка, якого один з найвизначніших дослідників «розстріляного відродження» Ю. Лавріненко трактував як «великого вітаїста необарокового напрямку». [10]

Вітаїзм визначався як «активно творча і активно – асимілююча відродженська (ренесансова) одушевленість життям». [11]

При чому вітаїзм Лавріненко трактує саме як світовідчування, що має «клярнетично – необарокове оформлення». Дослідник тут ототожнює необароко і клярнетизм.

Проте, підкреслюючи національну «генетику» авангардного характеру творчості Довженка, не варто не згадувати про його вписаність у світовий контекст.

Цікаве спостережень щодо фільмів українського кіномитця належить Жілю Дельозу, одному з найпомітніших і разом з тим найсуперечливіших філософів, якого зараховують до постмодерністського кола.

Характеризуючи особливості монтажної побудови фільмів кіномитців, що належали до радянського авангарду, а саме С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна і О. Довженка, він називає їх метод діалектичним. Виділяючи в цій тріаді українського кіномитця, Дельоз акцентує своє-

рідність його діалектики , зауважуючи, що «у Довженка діалектика зовсім інша: його невідступно переслідує співвідношення тріади «частина – множина – ціле». [12]

Автор дослідження надає саме Довженкові перевагу навіть перед Ейзенштейном у здатності зробити так, що «множина і частина занурюються в ціле, що надає їм глибину і тяглість, хоч воно і не має спільної міри з притаманними їм межами. [13]

Саме тут вбачає Дельоз джерело фантастичного і феєричного у Довженка, що дає можливість змінювати перспективу, як у просторі, так і у часі, завдяки чому «відводиться реальним людям безмірно перебільшене місце у часі, так, що вони стикаються як з давнім минулим, так і недосяжним майбутнім...». [14] Важливо, що французький дослідник простежує стилістичну єдність фільмів Довженка, починаючи із «Звенигори», і аж до «Щорса».

Це також може стати аргументом на користь того, що і в тридцяті, в часи коли загроза стильової уніфікації набувала все більш відчутних форм, Довженко залишався вірним своїм естетичним уподобанням.

«Земля» Олександра Довженка була свого роду «рубіжним» фільмом. У суто естетичному плані, як мистецьке явище, що виникло на зламі двох епох, її, на нашу думку, можна порівняти з «Аталантою» Жана Віго. Творчість цього видатного французького режисера була свого роду містком між «авангардом» 20-х і мистецтвом «поетичного реалізму» 30-х років. Як і фільм О. Довженка, твір Ж. Віго був холодно і недоброзичливо прийнятий у себе на батьківщині. Обидва режисери стали жертвами жорстокої цензури. «Рубіжність» Довженкового фільму проявляється ще і в тому, що він став одним з останніх шедеврів «Великого німого». В ньому відсутність звуку викликала до життя образи, надзвичайні за своєю мистецькою виразністю і наповненістю.

З першого, поверхового погляду фільм О. Довженка неначе не вписувався в буйні, нестримні ритми авангардистського кінематографа. Та й у порівнянні з його попередніми стрічками, «Звенигорою» та «Арсеналом», де ритм у цілому визначався летом кінноти або нестримним рухом «залізного коня» (Наш паровоз, вперед лети...), «Земля» саме за своєю ритмічною побудовою була явищем принципово іншим. Проте ритм цієї стрічки аж ніяк не можна зіставити з раціонально вивіреною течією тих психологічно-побутових картин, що не тільки були вже основою «мейнстриму», а становили ряди творів, що утверджували певні естетич-

Петро Масоха в фільмі Олександра Довженка «Земля» (1930)

ні нормативи. Згадаймо хоча б успіх «Зустрічного», що, до речі, протиставлявся довженківському «Івану», і далі цілу низку безпечно талановитих фільмів, де автори за всіма правилами жанрового кіно прагнули насамперед розповісти життєву історію певної особистості. Виникне дивна співзвучність у перше десятиліття звукового кіно – співзвучність і схожість мистецтва соціалістичного реалізму та голівудської продукції, їх принциповий ілюзіонізм.

«Земля» О. Довженка, як і дві його наступні картини, ніяк не вписуються в цей ряд, що охоплював і надзвичайно талановиті стрічки, і пересічні поробки.

І, мабуть, однією з головних ознак, що вирізняла фільм О. Довженка із числа творів, освячених методом соціалістичного реалізму, була його ритмічна побудова. Саме до проблеми ритму Довженкового шедевра не раз зверталися учасники «круглого столу», що відбувся в Москві у середені 90-х років.

Найцікавіші спостереження належать, на нашу думку, Ларисі Березовчук. Дослідниця підкреслює, що О. Довженкові було притаманне воістину метафізичне відчуття ритму, при цьому не тільки в творчості, а й , за свідченням сучасників, і в його повсякденному бутті.

«Техніка роботи Довженка з ритмом надзвичайно віртуозна. Це показ циклічних ритмів: біологічне життя людини, в якому в тяглості апріорного знання сумішаються фази смерті і народження; природні ритми плодоношення землі; виробничі етапи появи хліба – вищої для землероба цінності – від весняної паші до короваю... Це також показ послідовності одиничних ритмів: ритмів-жестів, ритмів-облич, ритмів-коліс трактора, ритмів-слів, негучних, проте в нашому сприйнятті фільму відгукнуться майже реальним звуком». [15]

Ще одне спостереження дослідниці видається нам надзвичайно цінним. Л. Березовчук зіставляє різні напрямки авангардистських пошуків, виходячи саме із організації ритму в творах того чи іншого митця. Цілком слушним видається об'єднання в один ряд таких митців-авангардистів, що представляли різні види художньої творчості, як С. Ейзенштейн, А. Родченко, А. Кручених. В їх творчості завдяки певній ритмічній організації матеріалу «макропроцеси» суспільного життя ставали співзвучними і сумірними течії повсякденності.

В той же час творчий пошук А. Платонова, П. Філонова, В. Хлєбнікова був позначений надзвичайно уважним вдивлянням у найменш помітні прояви того, з чого власне і складається людська екзистенція. Такою «цайтлупою» був озброєний О. Довженко. Камера Д. Демуцького в його фільмі примушує нас вдивлятися в мікропроцеси, сприймаючи по-новому те, що є абсолютно звичним і знайомим у нашому повсякденні. І плоди, чи то освітлені сонцем, чи під життєданими струменями дощу, і хвилі, що пробігають по стиглій ниві, і красені-воли, застиглі із своїм погоничем на пагорбі, – все це стає «апологією вічності у миті», «переживанням людської присутності в житті». [16]

Особливості ритмічної побудови стрічки несуть у собі глибоке змістове навантаження. Можна зрозуміти критиків «Землі», які на рівні «позасвідомого» відчули, наскільки усталений, одвічний світ виникає на екрані завдяки надзвичайній тяглості планів. Світ , змінити який не можуть ніякі зовнішні втручаня. Дійсно, «довженківський крупний і довгий план – дивна річ». [17]

В німому екстазі застигли під місячним сяйвом закохані пари. Юнаки і дівчата зняті у фас, вони дивляться перед собою, неначе повністю виключені з течії реального часу, занурені лише в свої почуття.

Ще на один момент варто було б звернути увагу. Авангардистським стрічкам було притаманно, порушуючи традиційні табу, вводити своїх персонажів у екстатичний стан, нехтуючи всіма існуючими уявленнями про моральність. Прикладом можуть бути як знамениті сюрреалістичні стрічки Бунюеля «Андалузький пес», «Золотий вік», так і «Старе і нове» С.Ейзенштейна з його переведенням звичайної для сільського побуту процедури у майже космічні виміри. Щодо картини О. Довженка, то саме «діонісійська» сцена голосіння Наталки за загиблим коханим викликала цілий сплеск обурених критичних відгуків.

Ця екстатична пластика , аж ніяк не була характерна для «церемонії» голосіння за померлим, що мала місце в українському селі. Звичайно ж, Довженко прекрасно знав ці традиції, знав манери поведінки селян у такій ситуації. Проте він свідомо переводить суто тілесне існування персонажа в умовний, майже міфологічний вимір.

Те ж саме можна сказати і про епізод самовикриття Хоми, коли той не втікає (як це могло бути в побутово-психологічній стрічці), а неначе хробак намагається заритися в землю. Ілюзіонізму тут немає місця.

Картини, створені генієм О. Довженка, дійсно були співзвучні міфологічним і праматеринським образам «Ероса і Танатоса» Фрейда, ідолам і чудовиськам Пікассо і шаманським діям і мотивам у дадаїстсько-сюрреалістичній культурі». [18]

Важко, проте, назвати режисера не тільки в українському, а й світовому кіно, який в такій мірі, як О. Довженко, був би пов'язаний з найглибшими, найпотаємнішими пластами «колективного позасвідомого». Це проявилось у повній мірі саме в міфопоетичній образності, яка є основою довженківської естетики, проникаючи в кожну клітину його творів, пронизуючи її з початку до кінця і в усіх вимірах. Проте з упевненістю можна стверджувати, що творчість О. Довженка, і у великій мірі фільм «Земля», стали полем зіткнення двох міфологічних систем: з одного боку, тієї,що акумулювала в собі суто народні глибинні уявлення про світ і місце людини в ньому, а з другого – новітньої міфотворчості, що була основою державної ідеології. Варто нагадати, що і мистецтво класицизму було просякнуто міфологемами. Той факт, що комуністична ідеологія являла собою криве, перевернуте віддзеркалення християнської етичної системи, зауважували численні філософи і культорологи, як російські, так і українські, зокрема Є. Маланюк: «На большевизм, як «релігію навиворіт» уже давно звернена увага вдумливих дослідників. Один з авторів провів дуже влучну аналогію поміж ритуалом совєтських зборів (з їх ієрархічністю, ступенюванням реакції аудиторії, способами привітання «вождів» і т.п.) і перебігом церковної служби. Що Ленін, чи особливо Сталін мали виразні ціхи чисто догматичної непомильності в справах марксистської віри – то є факт «загальнознаний і безсумнівний». [19]

Варто згадати, що захоплення новітнім міфом було притаманне не тільки митцям, які творили на терені однієї шостої земної кулі. Ліві погляди були характерні значною мірою для «вождів» європейського

авангарду. Так, автор численних маніфестів сюрреалізму, один з найвизначніших практиків цього напряму Андре Бретон певний час навіть був членом комуністичної партії Франції, а сюрреаліст «замолоду» Луї Арагон аж до кінця життя пов'язав свою творчість із комуністичною ідеологією.

Система комуністичних поглядів приваблювала і таких лівих авангардистів, як Бертольд Брехт. Цей видатний німецький драматург і театральний діяч на початку свого творчого шляху тісно був пов'язанний з авангардним експресіоністським угрупованням «Аксьон». Залишаючись вірним своїй підкреслено умовній, сповненій насиченої експресіоністської образності стилістиці, Б. Брехт разом з тим доклав чимало зусиль до творення комуністичного міфу.

Так, світовий авангард, сягаючи з, одного боку, глибин колективного позасвідомого, оспівував волю до влади і тих, хто цієї вищої влади врешті-решт досяг, опинившись десь на вершині людської піраміди. О. Довженко всю силу свого обдарования спрямував на створення екранного «дороговказу» до вимріяного й обіцяного вождями революції раю на землі – прекрасного, осяяного майбутнього.

Образ Едему, що мав пряму сполуку із селянськими уявленнями про щасливе існування праведників, поставав у його фільмах як рясний, сповнений цвіту і плодів сад. Засадити всю землю садами – таким був, можна сказати, рефрен майже всіх фільмів великого митця. Нездійсненність цієї мрії була так само очевидна, як і неможливість існування раю на землі.

Майбутнє у О. Довженка асоціювалось, звичайно, не тільки з квітучим садом. Воно мало прийти з «культурним героєм», що в стародавніх міфах несе своєму роду або вогонь, як Прометей, або залізо, яке допоможе обробляти землю і зібрати врожай на ниві. Саме в якості такого «культурного героя» , чия присутність спостерігається в міфах усіх часів і народів – від Еллади до Австралії, і виступає тракторист Василь. Появу тракториста на сільскій околиці не вперше було показано у фільмі О. Довженка. Серед відомих картин того часу можна згадати « Джальму» А. Кордюма, де теж є епізод прибуття цього дива тогочасної механізації в українське село. То надзвичайно точно змальована картина: з хлопчиками, що мчать поперед машини, здіймаючи куряву, із бабусями, що хрестяться з переляку біля своїх хат, із молоддю, що радо вітає вісника нового життя. У Довженка – інше. В

Л. Островська у фільмі «Джальма» (1928, режисер А. Кордюма)

світ, сповнений вищої природної гармонії і краси, втручається якесь стороннє тіло, чуже, лякаюче, незрозуміле. Марно намагаються деякі дослідники твердити, що митцеві вдалось естетизувати, зробити сумірним красі нив, садів, битого шляху цього брудного залізного монстра. Він виглядає тут майже як прибулець з іншої планети. І тільки коли люди, що супроводжують залізного коня, в раблезіанському епізоді фільму віддають частку себе, своїх життєвих сил, чудовисько може увійти в їх ареал. Трактор створено із заліза, а метал – то вже елемент другого порядку щодо вічних стихій – води, вогню, повітря і землі.

«Тема металу», що здатний лише розділяти, підкоряти одвічні стихії, пройде через ці три фільми О. Довженка з надзвичайною відчутністю і суголосністю із тодішніми ідеологемами. Адже селяни, об'єднані в колгоспи, як у військові підрозділи, вже не будуть сіяти хліб і збирати врожай, а вестимуть за нього щорічну битву. Цілком відповідатиме пануючим настроям пісня з популярного в 30-ті роки фільму «Ах вы кони, вы кони стальные, боевые друзья, трактора...»

Місце гармонії і природності посяде боротьба, війна, що не вщухатиме.

Такі настрої цілком відповідали авангардним мистецьким течіям, зокрема конструктивізму, що найбільше покладався на ту «стихію заліза», що мала оновити світ, змінити ритми існування людства.

Говорячи про співзвучність авангардистських стрічок із творами українських кіномитців 30-х років, не можна випустити з поля зору і особливості сюжетної побудови.

Критикам авангардизму в мистецтві надзвичайно небезпечною

здавалась рішуча відмова від традиційного сюжету, яка, з їх точки зору, демонструвала нехтування сюжетною побудовою як такою і дорівнювала нехтуванню реальністю.

Авангардисти, відмовляючись від оповідних сюжетів, перетворювали свої фільми у мереживо вільних асоціацій.

Кадр з фільму Олександра Довженка «Земля» (1930)

Погодимось із твердженням, що сюжет, точніше фабула, за своїм характером – типовий відгомін місця і часу з його пропагандистським пафосом і однозначністю. Втім, фільм О. Довженка, як-то кажуть, «не про те». Дійсно, «сюжет постарів, одряхлів, а міф про землю – молодий, пристрасний, наївний, еротичний у найширшому розумінні цього слова. Субстанція життя, продовження життя, родючості проноситься перед зачарованим поглядом глядача». [20]

Ця хвиляста нива, яблука, що своєю вагою хилять віти майже до землі, квітучі соняшники – все це і є «матерією» стрічки, що несе на собі основне емоційно-змістовне навантаження.

Довженкова «Земля» сприймається як відгомін, як луна вітаїзму, тобто світовідчуття, притаманного людині українського Відродження 1920-х років.

І нехай це не здасться блюзнірством, багато в чому був правий сумнозвісний критик «Землі» Д. Бєдний, твердячи у своїх графоманських віршах, що ту вічну красу, що її показав кіномитець, таке гармонійно-прекрасне життя зовсім не варто «на колхозы менять... Рай! Поистине рай. Все так просто, так чинно, толково. Тракторист нарушитель блаженства такого». [21]

Дем'ян Бєдний був не поодиноким у своїх претензіях до фільму. До звинувачень у «біологізмі» приєдналися О. Фадєєв, Ф. Кон, що пропо-

нували такі купюри і переробки, після яких від фільму, за словами того-таки Бєдного, залишалась не «Земля», а «Земелька»...

Всі ці нападки, звичайно, дуже боляче відгукнулись у серці митця, який суб'єктивно вірив у комуністичні ідеали і щиро задумав «Землю» як твір, що провіщає початок нового життя на селі. Йому випало почути, що його «зачислено до табору біологістів, пантеїстів, переверзіанців, спінозистів, – сумнівних попутників, яких можна лише терпіти. Навіть студенти (студенти кіноінституту), що відбували практику в цій групі, вважалися в інституті довженкістами, тобто контрреволюціонерами в кіно». [22] Це вже сказано після «Івана», якого офіціозна критика зустріла більш ніж стримано.

Задум фільму про індустріалізацію не виник спонтанно. Повернувшись із довгого (майже чотири місяці) закордонного відрядження, митець був охоплений бажанням створити фільм про подвиги полярників, про героїчну і трагічну епопею Р. Амундсена. Та соціальне замовлення спустило режисера з «мистецьких небес» на землю. Йому було запропоновано написати, притому спішно, «що-небудь таке» про сучасне наше життя в Україні, а не в Арктиці».

О. Довженко написав сценарій «Івана», потім поставив фільм. Саме в той час, коли звуковий кінематограф прийшов на екрани назавжди, розпочалась дискусія між прихильниками кінематографа монтажно-поетичного і оповідно-психологічного. «Іван» – фільм-експеримент, фільм-лабораторія». [23] Головними опонентами стали С. Ейзенштейн і С. Юткевич, що найбільш чітко і послідовно сформулюють свої позиції на відомій нараді кінематографістів 1935 року.

Опоненти естетики монтажно-поетичного кінематографа прямо пов'язували його з авангардистськими напрямами. Що ж , на боці цих критиків була не тільки загальна тенденція, що проявилась з приходом звуку в кіно, але й річ більш вагома – позиція тих, хто «замовляв музику» в радянському кінематографі. Комуністичним ідеологам зовсім не імпонували екранні символи з їх можливістю багатозначного трактування. На екрані все повинно було виглядати так, щоб не виникало ніякої розбіжності в тлумаченні того чи іншого образу, бо кожна неоднозначність таїла в собі неабияку небезпеку для підвалин пануючої ідеології.

Звичайно, не слід вважати, що екранні образи, відтворені в епоху апогею тоталітаризму, бути примітивні й одномірні. Як це не пара-

доксально, але тридцяті роки були справді «золотим віком» радянського кіно. І сталося це великою мірою саме тому , що як митці, що були значною мірою виразниками масового позасвідомого, так і широка аудиторія кінематографа сповнювались щирої віри у те, що показували не екрані. Тут справді можна твердити про міфологічне світосприйняття, притаманне великою мірою як верхам, так і низам. І щоб посилити вплив на ті низи, найважливіше з мистецтв повинно було стати якомога більш зрозумілим і доступним . Ще й тому з таким ентузіазмом переслідувались найменші рецидиви авангардистської естетики, що найчастіше критикувались під «псевдонімом» формалізму.

Як уже зазначалось, «Іван» був відвертим «соцзамовленням», його тема і фабула не викликами найменшого заперечення. І все-таки цей фільм О. Довженка, що мав стати гімном індустріалізації, викликав чимало критики на свою адресу. Чому ж найкращі суб'єктивні наміри режисера привели до таких сумних для нього наслідків?

Критика вимагала від О. Довженка, митця, що мислив поетичними образами, всебічної, розлогої розробки характерів – таких, які, безперечно, мали місце в «Зустрічному» з його традиційно побудованою фабулою і справді влучними спостереженнями, які дали можливість надати психологічної переконливості умовним постатям парторга, шкідника, старого робітника, якого «перековують» на виробництві.

Навіть уже в застійні роки у розділі «Истории советского кино», присвяченому 30-м рокам, знаходимо докори, що в плані естетичному головний герой «Івана» програє поруч з персонажами «Зустрічного».

Початок фільму – це хвилюючі і разом з тим забарвлені сумною красою пейзажі, розлучення села зі своєю молоддю, яка поспішає на будівництво Дніпрогесу. В останньому плані цього епізоду є щось до щему болюче – коли зникають постаті молодих селян за обрієм, і замовкає, неначе згасає в далечині, сумна пісня прощання.

Будівництво Дніпрогесу О. Довженко знімав із захватом, характерним для багатьох митців-авангардистів. Тут О. Довженко віддає перевагу рухомій камері (з ним працювали аж три оператори: Д. Демуцький, Ю. Єкельчик, М. Глідер), щоб у повній мірі показати грандіозне будівництво, величчю якого він безперечно захоплений.

П. Масоха у фільмі Олександра Довженка «Іван» (1932)

Та поступово, кадр за кадром грандіозність будівництва, могутність механізмів, що роздирають плоть землі, набирає все більш лякаючого, макабричного звучання. Небо, таке чисте і прекрасне над безкраїм степом, затягують чорні дими з фабричних труб — чорне, гливке місиво під ногами здається ось-ось засмокче того, хто насмілиться в нього ступити. Все грізніше гуркочуть якісь механізми, чути свистки і ревіння, неначе прокинулось до життя якесь страшне доісторичне чудовисько або хтонічні божества вимагають собі жертви. І її принесено. Гине молодий робітник, якого звуть так само, як і головного героя, Іваном. Вперше працюючи із звуком, Довженко створив виразну звукову картину індустріальної епохи.

Досліджуючи міфологічні структури радянських фільмів 30-х років, кінознавці акцентують увагу на жертві як обов'язковому персонажі радянського кінематографа того періоду. Все кіно цього часу так чи інакше повертається до архаїчних ритуальних функцій принесення жертви. Сама наррація фільмів відтворює свого роду акт жертвоприношення, без якого космос не може ні виникнути, ні утвердити себе.

Архаїчний ритуальний образ офірування, що притаманний масовому позасвідомому, знаходимо майже в усіх стрічках українського кіномитця. Можна стверджувати, що Василь у «Землі» поєднує в собі функції «культурного героя» і жертви. Для того, щоб земля принесла багатий врожай, у жертву повинна бути принесена найкраща людина. До речі, від міфів у народні казки перекочувала вимога хтонічних чудовиськ віддати їм у жертву найдорожче.

Тема жертвоприношення наскрізно, у різних варіаціях, пройде також через «Аероград», наступний фільм Довженка.

Самі кадри на будівництві Дніпрогесу викликають найширший спектр асоціацій, починаючи з «Метрополіса» Ф. Ланга, де ненаситний Молох індустрії безжально пожирає свої жертви, і аж до «Котлована» А. Платонова – письменника, емоційно співзвучного довженківським пошукам. «У низькому ракурсі неосяжної ріки, фізичному відчуванні водної стихії, що заповнює весь кадр, з'явилася рецепція печалі й туску за безповоротно втраченим раєм природного життя». [24]

В карикатуру на самого себе перетворюється селянин, що потрапив на будівництво. Це «прогульник» Губа (С. Шкурат). Актор-самородок, що створив на екрані постаті, сповнені напруженого драматизму у фільмах О. Довженка та Івана Кавалерідзе, в «Івані» з'являється зовсім в іншій якості.

І от саме в той час, коли йшла активна робота зі зведення всіх мистецьких явищ до спільного знаменника, О. Довженко із С. Шкуратом вдаються до відвертої ексцентріади. Причому вводять її у сповнену героїчного пафосу екранну оповідь.

Прогульник Губа прямо звертається до глядача, представляючи свою особу: ось мій фас, ось мій «прохвіль». Щоправда , ця репрезентація примусила, мабуть, здригнутися не одного з численних глядачів Довженкового фільму. Адже ми бачимо фізіономію Губи саме в тих «ракурсах», що вибиралися для фото в справах людей, які потрапляли в концтабори або за тюремні грати. Гулаг уже чекав на мільйони своїх жертв. Про це зауважив у своєму дослідженні Р. Корогодський.

Несподівано драматичне і болісне звучання цього відверто ексцентрично комедійного епізоду підсилюється ще тим, що в образі прогульника ми бачимо українського селянина, чия внутрішня самоповага і працьовитість була однією з найхарактерніших рис. Саме так трактував своїх героїв Шкурат у «Землі», картинах інших митців.

І от велике соціалістичне будівництво буквально перемелює цю особистість, перетворивши хлібороба на жалюгідного блазня.

Не менш вражаючою, побудованою теж в ексцентричному ключі, стала сцена з репродуктором, з якого доноситься грізний голос, що викриває прогульника. Нещасний тікає, падає, повзає по землі, марно намагається заховатися від невидимого судді. Ці кадри співзвучні епі-

Степан Шкурат у фільмі Олександра Довженка «Аероград» (1935)

зоду із знаменитої стрічки Ч.Чапліна «Великий диктатор», що побачила світ значно пізніше. Голос біснуватого диктатора Хінкеля, що звучить теж з репродуктора, зриває капелюхи з перехожих, валить їх з ніг, наганяє майже містичний жах.

Так авангардистська ексцентріада суперечила тим естетичним принципам, що вже посіли панівне місце в радянському кіномистецтві. І знову , як у випадку «Землі», можна твердити : суб'єктивний задум розходиться з тими реаліями життя, що їх відображає митець на екрані

І ще одна надзвичайно важлива деталь, що її помітило гостре око митця. Будівництво , так само, як і роботи в полі, перетворюються на напружену битву. Паралельно з картинами Дніпрогесу ідуть кадри руху величезної кількості танків, а в небі бачимо ескадрильї воєнних літаків. Так О. Довженко прагнув показати силу і незбориму могутність нового ладу. Однак ті, хто стояв на сторожі панівної ідеології, дуже добре відчували, коли митець лишався на рівні декларацій, а коли віддавав усю поетичну силу свого таланту красі рідної землі і людині, що живе на ній.

Після сурової критики «Івана», хмари над головою митця ставали все темнішими. Вже почалися жорстокі нападки на Леся Курбаса, вже прозвучав фатальний постріл, що обірвав життя Миколи Хвильового. Для О. Довженка був єдиний вихід – втеча з України. І він їде до Москви. Це був різкий злам його долі. О. Довженко, поїхавши з України, здається, вирішив порвати всі зв'язки, що поєднували його з українською темою, національними характерами, такою дорогою й близькою йому природою рідної землі. Як прадавній герой у пошуках своєї долі, він входить в інший, чужий і нерозкритий світ.

Проте враження далеко не в усьому відповідає дійсності. По-

перше, О. Довженко завжди мав Україну в своєму серці. І навіть коли він вирішив віддалитися від землі, в якій черпав свою наснагу, подолавши безкраї відстані, він знаходить частку своєї батьківщини. Серед фантастичних просторів далекосхідної тайги О. Довженко зустрічає людей, що розмовляють українською мовою, села з білими хатами і соняшниками біля тинів, що мають назви Одеса, Житомир, Київ. Цей дивний острів українства у безкрайньому морі тайги і привернув до себе мандрівного режисера. Там він знайшов своїх героїв Глушака і Худякова.

В «Аерограді» прозвучав один мотив надзвичайно болісний для Довженка. Він увійшов у його свідомість, а може і у підсвідомість з народних дум, з літератури і нарешті і з історії. Це вічна для української ментальності тема братів-ворогів. Чому вони піднімають руку один на одного? Чи не цим тяжко «перехворів» М. Гоголь, який для О. Довженка був неперевершеним взірцем? Чи не в тому витоки національної трагедії, чи не взаємна ненависть і протистояння її синів принесли всі нещастя на страждену землю України? Цей мотив пройде через усю творчість О. Довженка: прозвучить у монолозі Чижа в «Щорсі» і на колючому дроті виллється в смертельному двобої Запорожця і Заброди. Сам О. Довженко і тут був далекий від того, щоб просто затаврувати поліцая і зрадника. У Заброди своя правда, і О. Довженко дає йому слово, аби він висловився. Не виправдовуючи цього персонажа, з його пристрасного монологу митець дає зрозуміти, які страшні реалії життя зробили хазяйновитого, заможного селянина вбивцею і катом.

В 1935 році лише натяком розкриває автор «Аерограду», чому один з побратимів Худяков піднімається проти нової влади. Почується в «Аерограді» ще один мотив, притаманний не тільки Довженковим творам. Згадаймо, С. Ейзенштейн, характеризуючи одного з героїв «Бежина луга», батька – вбивцю сина-піонера, зауважує, що він повинен нагадувати зовнішністю Пана – бога лісів стародавньої Еллади. У виконанні Степана Шкурата, цієї чудової знахідки української кінорежисури, старий Худяков схожий на лісовика, на духа лісу. Здається, йому нічого не варто злитися із стовбурами вікових дерев, таких само кремезних і величних, як і він. Вмираючи, він озивається гучним криком до тайги, неначе сповіщаючи її про своє повернення в її вічний світ. І в «Звенигорі», і особливо в «Землі», ті, хто належить старому світові, ближче до землі і до природи. А вчинивши злочин,

прагнуть повернутися в землю, сховатися від очей своїх ворогів у її материнське лоно.

Новий «культурний герой» поспішає до своєї мети на потязі («Звенігора», «Арсенал»), на тракторі («Земля»), і нарешті в «Аерограді» він мчить на літаку, йому підкорилося це диво нового століття. Проте чим далі, тим абстрактніший і сам герой, і зв'язок його з тим новим технологічним світом, що має перекроїти життя людини, зробити його щасливим і прекрасним. В «Аерограді» літак – лише символ, знак епохи, нового способу життя, що має прийти на зміну старому.

Йдучи далі за сюжетом «Аероградy», можна дійти висновку, що Олександр Довженко, великий кінорежисер, зробив банальний «шпигунський» бойовик, наскрізь фальшивий, сповнений схиляння перед можновладцями. Що фільм цей належить лише своєму часові і разом з ним піде в небуття, становлячи інтерес лише для істориків кіно.

Проте, О. Довженко в «Аерограді» був правдивим як Митець. Саме Митець у ньому повставав проти того, що прийняв вірний комуністичним ідеалам радянський громадянин Олександр Довженко. Великий митець сказав у «Аерограді» нам значно більше, ніж сказано у сюжеті цієї «шпигунської» стрічки. Щоб пояснити нашу думку, знову пошлемося на Зігфріда Кракауера, на його знамениту книгу «Від Калігарі до Гітлера», психологічний нарис історії німецького кіно 10 – 20-х рр. Соціолог, психолог і мистецтвознавець З. Кракауер вважав, що найповніше відобразили атмосферу, в якій зріли отруйні зерна фашизму, напівфантастичні стрічки німецьких експресіоністів «Кабінет доктора Калігарі», «Носферату», «Доктор Мабузе – гравець» та інші. Галерея тиранів і злочинців, що була створена в них, давала доволі точний портрет зловісного маньяка, що менш як через півтора десятиліття прийшов до влади в Німеччині.

Справжній митець може сказати значно більше, ніж мав намір. «Аероград» і сьогодні є чи не найадекватнішим відображенням свого часу тому, що в картині надзвичайно точно відбиті дві провідні риси епохи – її демонстративний голосний оптимізм (всеперемагаючий Глушак, осяяна усмішка його сина-льотчика, усміхнена корейська Мадонна) і водночас всепроникаючий жах, похмуре торжество смерті. Вона, як тигр у хащах тайги, чатує на кожного. І разом з тим вона іноді бажана, прекрасна. Здається, герої фільму не мріють ні про що інше, тільки щоб убити ворога або героїчно загинути самому. О. Довженко

естетизував смерть, показуючи, що вона чаїться повсюди, її несе з собою мисливець Глушак, якого друзі і вороги називають «Тигрячою смертю». Помітивши або навіть відчувши появу ворогів, він упевнено і спокійно промовляє прямо на камеру: «Увага, зараз ми їх уб'ємо».

Кульмінація картини змістовна й емоційна – не побудова вимріяного міста, а страта друга і побратима. Інколи смерть втрачає свої величні контури, митець знижує її звучання, коли регоче з приводу загибелі ворогів «трікстер» Щербань.

Смерть панує над тими, хто намагається протистояти всемогутній радянській владі, що наділена майже містичною силою. Шабанов, що очолює старовірів, викликає імена тих, хто вже ніколи не повернеться до своїх родин. Темні обличчя, фанатичні, білі від ненависті очі. Де їх бачив О. Довженко? Навряд чи режисер міг потрапити на той шабаш ненависті, що ми бачимо в старовірському скиті. Зате на шпальтах усіх газет, з радіорепродуктів, з кадрів кінохроніки не вщухаючи звучали заклики знищити всіх ворогів радянської влади, як скажених псів. Ота фанатична ненависть, той «ентузіазм» прокльонів і знайшов таке «перетворене» втілення в старовірських епізодах «Аероград». І митець, як чутливий інструмент, відтворив це на екрані. І ще один «момент істини», що ми його спостерігаємо в довженківській стрічці. Адже «Аероград» так і не буде збудовано. Веселий чукча Коля прибіжить на галявину на березі моря, де грає воєнний оркестр. Ні, він не втратить свого оптимізму, своєї віри, чарівна посмішка не зійде з його уст. Але міста немає... В тайзі виростуть десятки, сотні нових міст і селищ, серед них Магадан, інші центри Гулагу. Довженкові пощастило в них не побувати, хоч така загроза, безперечно, була. А вимріяний «Аероград» лишиться нереалізованою утопією, «золотим градом» (М. Хрєнов), що може жити лише в уяві. [25] О. Довженко продовжував традицію тих митців-романтиків, і знов-таки насамперед М. Гоголя, що не бажали обмежити себе лише художньою творчістю, а мріяли про перетворення реального світу.

У задумі О. Довженка «Аероград» і мав би стати таким твором-сценарієм для побудови прекрасного міста, де живуть щасливі люди. Але на екрані все набуло інших вимірів. Фільм починається словами «Зараз ми і їх вб'ємо» і завершується закликом «Бийте в око... бийте в серце». Убили, убитий стріляє, вб'ємо – ці слова, неначе рефрен, проходять через весь фільм, бо були вони «рефреном» тієї реальності, в якій існував і митець, і його народ.

С. Столяров у фільмі Олександра Довженка «Аероград» (1935)

«А за окном и воздух пахнет смертью:

Открыть окно – что жилы отворить». [26]

Цим відчуттям, що так точно відтворене в поетичних рядках Б. Пастернака, просякнуто чи не кожний кадр «Аероград».

Тематично вписуючись у загальну картину кінематографа 30-х років, «Аероград» за своїм стилістичним вирішенням безперечно стояв осторонь. Поряд з романтизмом можливо говорити про елементи класицизму у фільмі Довженка. До речі, класицистські тенденції вбачав у Маяковського М. Пунін, один з кращих знавців російського поетичного авангарду, зокрема футуризму. Для Маяковського так само, як і для Довженка неможливим було занурення у психологію, у побут, він мислив максимально узагальненими категоріями, дійсно під тиском сотен атмосфер.

Постать мисливця Глушака задумано, як величну і монументальну. Його мова звучить неначе декламація. Його пластика позбавлена зайвої рухливості, кожен жест сповнений впевненості і сили. Він не робить зайвих рухів, коли навіть біжить тайгою, переслідуючи японських диверсантів. Саме їх і наділяє режисер підкресленою метушливістю, примушуючи виконати у фіналі своєрідний «данс макабр» – танок смерті .

Коли дивишся картину сьогодні, вона продовжує «гіпнотизувати» своїм вражаючим темпоритмом, що будується на внутрішньокадровому русі. Згадаймо майже магічну дію на глядача кадрів пробігу лісом Глушака і самураїв. Цей рух, що знімається довгими планами, діє заворожливо. Великий Фелліні в захопленні говорив про здатність творців «Расьомона» сфотографувати повітря. На нашу думку, це вдалось Довженкові і Д. Демуцькому ще в далекі 30-ті в кадрах погоні Глушака за

самураями. Подібність їх до епізодів драми у лісній хащі фільма Куросави відзначали і українські дослідники. [27]

О. Довженко як режисер вдався і до «телевізійних» прийомів. Герої звертаються до глядача просто з екрана, дивляться йому в очі. Так руйнується суто кінематографічна умовність, зникає ілюзія достовірності, однаково дорога як адептам соцреалізму, так і кінематографістам, що працюють у сфері комерційного кіно.

Чи не тому саме «Аероград» виділив серед довженківських фільмів Жан-Люк Годар. Про це є свідчення такого серйозного дослідника «нової хвилі», як Я. Іоскевич.

О. Довженко і Ж.-Л. Годар – дивне зіставлення, воно навіть може шокувати. Колись автору цих рядків довелось почути роздуми відомого культуролога на тему «Сартр і Твардовський». Автор зближує ці постаті, що, здавалось би, знаходились на різних полюсах художнього всесвіту, знаходячи в них спільну рису: і всесвітньо відомий філософ-екзистенціаліст, вишуканий інтелектуал, і селянський син, чия поезія була з російської глибини прямим продовженням народної пісні, в рівній мірі були зачаровані небезпечним, але приваблюючим міражем тоталітаризму, постаттю харизматичного лідера.

І Довженко, і Годар пережили, як і багато хто з авангардистів, такі ж захоплення. І той і інший з максимальною щирістю готові були поставити свою музу на службу «загальній справі», «високій ідеї». І незчулися, як ідеалізація, піднесення на п'єдестал певної абстракції обернулося катастрофою. Годар справедливо упізнав у Довженкові митця, близько щодо напрямку пошуків. І побачив таку спорідненість у фільмі, що довгий час лишався на перефирії довженківського творчого всесвіту, а саме «Аераграда». Може ритм цієї стрічки, що нагадує переривчасте дихання людини, яка біжить з останніх сил, отой біг на останньому подиху, байдуже, крізь хащі тайги чи крізь «кам'яні джунглі», і споріднює цих надзвичайно різних та абсолютно несхожих митців, чи їх захоплення і неминуче розчарування в утопічних ідеях, чи їх глибинне розуміння і відчуття природи екранного мистецтва і та сміливість, з якою один і другий вдивлялися в світ крізь об'єктив кінокамери і бачили апокаліптичні його видіння в «Аерограді» і «Альфавілі», дають нам можливість зіставлення митців, кожен з яких являє собою епоху в кіномистецтві.

На завершення можна сказати, що естетичні принципи авангарду

Кадр з фільму «Хліб» (1930, режисер М. Шпиковський)

в перетвореному вигляді продовжували плідно функціонувати у кращих творіннях радянських кінематографістів і тоді, коли будь-який творчий експеримент перебував під підозрою.

Саме насиченість авангардистської естетики міфологічними алюзіями давала можливість митцям проникнути в глибинні шари колективного позасвідомого, розкрити і виявити його як світлі, так і темні сторони.

Навіть прагнучи суто суб'єктивно прислужитися пануючій ідеології, стати її виразником і адептом, митці такого масштабу, як О. Довженко, розкривали всі ті прірви і пітьму, що їх несла тоталітарна влада.

Тому творчість Довженка, наслідуючи визначення К. Г. Юнга можна назвати візіонерською. Джерелом творчості, що має візіонерський характер, Юнг вважає не «особисте позасвідоме поета, а сферу позасвідомої міфології, чиї первісні образи є загальною спадщиною людства».[29] Це твердження у повній мірі може бути застосоване і до великого поета екрана.

Дійсно, Довженко зумів в своїх творах відобразити ті історичні драми, що потрясали суспільство на одній шостій земного суходолу. При чому драматизм цей виявлявся саме в неповторній образній системі фільмів великого митця.

Попри всі переслідування з боку партійної критики, твори Довженка побачили екран. Проте було чимало талановитих, яскравих фільмів, які було «арештовано» і «покладено на полицю».Рахунок фільмів, що потрапили на сумнозвісну кінематографічну «полицю», було відкрито 1926 року. Саме тоді партійне керівництво почало з особливою пильністю придивлятися до того, що робиться у «найважливішому з мистецтв». У

різні часи «полицю» прикрасять такі стрічки як «Іван Грозний» (II серія) С. Ейзенштейна, «Криниця для спраглих» Ю. Іллєнка, «Довгі проводи» К. Муратової, «Комісар» О. Аскольдова та багато інших.

Потрапляли на полицю й справді безпорадні опуси. Згодом, коли «арештантів» почали випускати на екрани, їх автори намагались виставити себе «мучениками системи». Бувало, що і критики намагались стверджувати, що той чи інший митець зажив собі слави саме через заборону його фільмів. Та час, вищий суддя, все розставив по своїх місцях. Тому нам видається надзвичайно важливим нині простежити долю фільмів, поява яких у свій час на екранах могла б відчутно змінити пейзаж вітчизняного кіно. У цьому плані багато зроблено такими дослідниками, як С. Тримбач, Л. Брюховецька, Р. Корогодський. Значним внеском можуть похвалитися й російські кінознавці В. Фомін, Є. Марголіт, В. Шмиров.

Серед вельми помітних творів, що були засуджені на «поличне» ув'язнення, не можна не згадати картину Миколи Шпиковського «Шкурник». Прем'єра відбулася в Києві на початку 1929 року. Збереглася навіть рецензія О. Мандельштама, де поет вітав те бачення світу, що його пропонують автори фільму «очима пересічної людини – ненапружено, без символічних причуд». [30] Та невдовзі стрічку було заборонено через те, що громадянську війну було показано з «темних, відштовхуючих сторін».

Не врятувало картину навіть те, що за свідченням Н. Я. Мандельштам, перезнімались чималі шматки картини, щоб червоноармійці не виглядали злиденними та обірваними, якими найчастіше вони і були насправді, а мали б навіть «елегантний вигляд». [31]

Така ж сумна доля спіткала і фільм Шпиковського «Хліб» (1930). Історики кіно відзначають співзвучність цієї стрічки з поетикою Довженка, блискучу операторську роботу О. Панкратьєва. Та вердикт невмолимий: «Картина викривлює історичну дійсність у галузі вирішення аграрного питання». [32]

Не побачив екрану і повнометражний режисерський дебют Олексія Каплера «Право на жінку». До речі, співавтором сценарію цієї досить гострої психологічної драми був Микола Бажан.

Взагалі, на той час, звернення до психологічної, особистісної проблематики зовсім не віталось. Не побачили екрана картини О. Гавронського і О. Улицької «Любов», де автори намагались розкрити

«гостропсихологічні колізії між двома людьми, що кохають один одного». [33] Втім, фатальну роль тут зіграв і арешт режисера О. Гавронського.

Та ж сама доля чекала і на учня та сподвижника Леся Курбаса Ф. Лопатинського. Майже всі його фільми опинились «поза законом».

Не досить послідовно і безкомпромісно викривали куркулів у фільмі О. Штрижака «Моє» («Федоська»). Через це глядачі і не побачили першу велику кінороль Наталі Ужвій.

Сумний перелік можна було б продовжувати. Проте, в українському кіно 30-х років найбільш знаменитими в'язнями «полиці» були, безперечно, дві такі своєрідні й оригінальні стрічки, як «Прометей» Івана Кавалерідзе і «Суворий юнак» Абрама Роома. Їх драматичну долю ми й спробуємо виствітлити.

Втім, «Прометей» не перший фільм Кавалерідзе, що опинився на полиці. Така ж доля спіткала в 1931 році і «Штурмові ночі», картину, що, на думку дослідників, була співзвучна Довженковому «Івану». Стрічці закидали «заперечення ролі партії», фетишизацію «стихійності», недоступність «для масового глядача в силу її підкресленого формального трюкацтва». [34]

Уже в своєму фільмі «Злива» І. Кавалерідзе визначив напрямок пошуку, поєднуючи естетичні принципи і прийоми, здавалось би, дуже віддалених мистецтв: кінематографа і скульптури, долаючи площинність одного і статуарність іншого. Між іншим, у ранній теорії кіно була спроба поєднати кіно і скульптуру, при чому визначилася близькість певних кіножанрів до мистецтва різця. Вона належить, зокрема, американському теоретику, одному з піонерів кінознавчої думки В. Ліндсею.

А ось що говорив про свій задум та про шляхи його втілення Іван Кавалерідзе: «Світло, тінь – могутня мова... Світло – різець скульптура. Природа скульптури, закоханість у форму, міцну, лаконічну, монументальну тягне на гріх, на суперечки із традиційним. Вибираю світлом усе, що мені потрібно, з тією силою, яка необхідна». [35] Загалом творчі експерименти І. Кавалерідзе несуть на собі відбиток авангардизму, який багато в чому визначив напрямок пошуків у сфері кіномови на третьому десятилітті існування кінематографа. Відомо, що майстри авангарду не тільки прагнули довести незалежність кінематографа від традиційних мистецтв, а й шукали їх взаємодії та взаємопливу. Так, Жермен Дюлак будувала свої стрічки за законами музики, для Марселя Л'Ербьє визначальним був вплив живопису.

Іван Кавалерідзе прагнув будувати кадр за законами скульптурних композицій, досягаючи при цьому максимальної виразності та узагальненості. Ось як згадує він про роботу над своєю дебютною стрічкою «Злива»: «Орач з плугом, воли і погонич знімалися в павільйоні на майданчику розміром тридцять метрів на двадцять. Землі справжньої немає, плуг відгортає брили, зроблені з дерева, підкріплені до дерев'яного помосту завісами з тканини. Чому не справжня земля? Справжня земля розсипається і падає так як вона хоче, а не так, як хоче режисер. Режисер хоче, щоб брили дибилися великі, грізно вставали і падали, створюючи чергуванням світла і тіні потрібний ритм. І ще: брили ці за своїм малюнком і розміром повинні бути такого характеру і такої пропорції відносно до волів і Орача, щоб складалося враження, начебто це могутня Мати-сира земля, казкова, а не «фотографічна», невиразна порівняно з херсонськими билинними круторогими волами і богатирською спиною Степана Шкурата – Орача. Фон замість далечини неба, відображень у воді – чорний оксамит». [36]

Сам режисер хоч і йшов у зображальному вирішенні від естетичних принципів скульптури, назвав свою картину «Кінооофорти з історії Гайдамаччини». Як тонкий митець, І. Кавалерідзе, безумовно, відчував близькість чорно-білого кіно і графіки, у якій немовби знімалися протиріччя між об'ємністю скульптури і площинністю екрана. Згодом відмовившись від «демонстративного» використання скульптурної пластики, режисер продовжував її використовувати у «знятому» вигляді. В його подальших стрічках «Перекоп», «Штурмові ночі» бачимо органічну єдність об'ємних постатей першого плану, що неначе височать на постаменті, масштабний узагальнений фон, що інколи набуває суто знакового характеру.

Вибудовуючи на екрані багатофігурні композиції, І. Кавалерідзе точно вписував їх у простір, який відтворювався могутніми, узагальненими мазками: темне, низьке небо в «Перекопі», на тлі якого височать постаті червоноармійців із гвинтівками. Коли бачиш ці кадри, на пам'ять приходить знаменитий пам'ятник Артему роботи Кавалерідзе-скульптора.

Згадаймо, що перший фільм І. Кавалерідзе «Злива» був спробою екранного прочитання шевченківських «Гайдамаків». Безпосереднім імпульсом до створення картини став знаменитий спектакль. «Нині подивився у Курбаса «Гайдамаків» і в повному захваті. Яка висока культура! Не боюсь когось наслідувати, але «Гайдамаків» ставив би». [37]

Кадр з фільму «Прометей» (1935, режисер І.Кавалерідзе)

Захоплюючись курбасівським прочитанням, І. Кавалерідзе прагнув свого, оригінального трактування. Вже «Злива» викликала дискусії про правомірність історичної теми в кіно. Назрівали рішучі зміни в інтерпретації історичних подій. «Дамоклів меч» навис над «Школою Покровського». Колись піднята на щит радянською пропагандою, вона стала об'єктом серйозних звинувачень у зайвій заполітизованості, у вульгарному соціологізаторстві. Та це була ще одна «велика брехня» сталінської епохи. «Заполітизованість» історії лише посилилась, просто вона набула іншої спрямованості.

Якщо у 1920-ті роки всі епохи до жовтневого перевороту трактувалися як існування людства в мороку злиденності і безправ'я, а як герої виступали лише бунтарі та руйнівники експлуататорського ладу, то 1930-ті були вже позначені іншим політичним «кліматом». Сталін реабілітує одного за одним всіх тих історичних персонажів, що зробили свій внесок у розбудову Російської імперії. Коли вийшов на екрани фільм В. Петрова «Петро І», набув неабиякої популярності анекдот: маленький хлопчик виходячи з кінотеатру запитує батька: «Тато, а що, цар Петро теж був за більшовиків?».

І саме тоді, після «Коліївщини», І. Кавалерідзе береться за стрічку, основою якої стають Шевченкові поеми «Кавказ» і «Сон». Образи останньої було використано для показу картин народного життя за царату. Та в основному І. Кавалерідзе черпав натхнення в поемі «Кавказ», де образ Прометея виникає як поетична метафора, що розкриває героїзм гірських народів, які борються з російською експансією. Так само, як і твір Шевченка, картина Кавалерідзе надзвичайно багатопланова. Вона має три основні сюжетні лінії, які поступово ускладню-

ються, переплітаються, взаємопроникають. Дещо умовно їх можна поділити так: події в маєтку українського поміщика Свічки (арт. Л. Сердюк), де розігрується драма двох закоханих – Івася (арт. І. Твердохліб) і Катрі (арт. П. Нятко). Дізнавшись про їх почуття, ревнивий пан Свічка віддає Івася в солдати.

Затим дія переноситься на Кавказ, куди і відправляють служити кріпака. Саме ця частина й несе основне змістовне і художнє навантаження. Кавалерідзе розгортає величне батальне полотно, змальовуючи героїчну, хоч і безнадійну боротьбу гірських народів проти могутньої імперії. У своїх мемуарах режисер цитує цілий фрагмент сценарію, підкреслюючи його значимість і важливість: « В горах Кавказу над Сунжею, по один бік тієї річки – царське військо, по другий – «немирні горці». Генерал громом гримить із далекої гори, погрожує блискавицею, лякає широкими полотнищами знамен, ногу виставив уперед, неначе на горло наступив... І кидає генерал на гірські народи свої полки... Російський грізний генерал:

– Смирись, Кавказ, идет Ермолов!

Збезлюдніли саклі – пішли в гори «немирні горці».

– О, підійди сюди, сардар Єрмолу. Ох, підійди!!!

Очікує горець генерала... Тиша... І ось...

– Ур-ра-а!!! Потекло річкою царське військо.. застрочили назустріч гвинтівки горців... Вздовж річки попливла солдатська шапка... дві шапки... п"ять... попливло багато шапок, загойдалися на хвилях ківери... закружляли каски...

Звуки воєнного маршу – далеко-далеко, близько – марш траурний. Вздовж ріки пливуть шапки... Шапки царських вояків». [38]

Грізний і величний пейзаж – темні хмари над вершинами гір посилює драматизм і напруженість битви, що розгортається на екрані. Причому, героїзуючи боротьбу повсталих горців, автор слідом за поетом не приховує свого співчуття до «людей муштрованих», які не за своєю волею опинилися у кавказьких горах. Серед них і кріпак Свічки Івась, і його друг солдат Гаврилов, що відкрив селянському парубку, за кого і чиї інтереси повинні вмирати солдати. Івась стає свідком жорстокої розправи над побратимом.

Третя частина стрічки переносить глядача в Росію. Там уже починається нова епоха, хазяїном якої відчуває себе купець Жуков (арт. І. Штраух). Концентрованим образом нових часів, коли все продається і

Кадр з фільму «Прометей» (1935, режисер І. Кавалерідзе). Актриса Валентина Чистякова

купується, стає будинок розпусти, куди продано наречену Івася. З прямотою і наївністю, притаманною багатьом стрічкам того часу, Кавалерідзе прямо в титрах дає пояснення, хто і в чиїх інтересах хоче відібрати у волелюбних горців «чурек і саклю». Автор фільму прямо вказує на купця Жукова і його «прісних». Саме молодому і хижому російському капіталізмові були потрібні шляхи на Схід, його багаті і перспективні ринки. Так само, як нині, потрібна кавказька нафта, потрібні нафтопроводи.

Проте, це зовсім не означає, що І. Кавалерідзе просто ілюстрував якісь популярні соціально-політичні тези. Жоден із трьох сюжетних блоків фільму не втрачає своїх художніх якостей. Публіцистичий пафос не знижує достоїнства фільму як мистецького твору. Кожна з частин має свою жанрово-стилістичну домінанту. Якщо в першій частині переважають лірично-пісенні мотиви (жорстока доля розлучає закоханих), то для другої характерне героїко-патетичне звучання. Проте і в першій і в другій явно проглядають сатиричні барви. Особливо в першій, де видатний український актор Грат Юра зіграв управителя маєтку Сидоренка, вірного слугу своїх панів, який, проте, прагне представити себе лібералом. Сатиричне звучання посилюється в третій частині, де з особливою енергією змальовано святенництво і дволикість світу, що народжується з крові та ошуканства.

Тут знов-таки варто звернути увагу на майстерність режисера у роботі з виконавцями. Насамперед слід згадати актрис курбасівської школи – Н. Ужвій та В. Чистякову. Перша блискуче зіграла хазяйку будинку розпусти. Режисер допоміг актрисі акцентувати виразні деталі у зовнішньому малюнку ролі: облеслива посмішка, що майже ніко-

ли не сходить з обличчя, і холодний «зміїний» погляд великих світлих очей, інтонаційне багатство голосу, його модуляції від солодко-облесливих до металевих.

Однією з найбільш помітних постатей стає Дунька у виконанні В. Чистякової, дружини Леся Курбаса. Її героїня, колишня коханка купця Жукова, продана теж до будинку розпусти. На досить скупому матеріалі актрисі вдається виліпити багатоплановий характер. Ще не згасла любов дівчини до підступного коханця, та серце вже сповнюється ненавистю та зневагою. Звідси і виклик, безумні ескапади, але в погляді – безмірна туга. Чистякова була однією з провідних актрис «Березолю», і, мабуть, справа не лише в акторській майстерності. Те непідробне страждання, що читається в очах дружини Леся Курбаса, здається, не можна було зіграти. Життєва ситуація знаменитого подружжя набирає на той час особливого драматизму. Адже коли йшли зйомки фільму І. Кавалерідзе, чоловіка актриси, великого українського режисера, було піддано гонінням і переслідуванням, багато хто з його учнів, акторів «Березолю», встигли відректися від свого наставника.

Фільм завершується фінальною кодою, де йдеться про повернення Івася до рідної оселі. З ним на Полтавщину прибувають і полонені горці. Свічка привозить в Україну не лише кріпаків, а й красуню – грузинську княжну. Як і постать Свічки, образ цей максимально засоціологізовано, що було характерно для тогочасного радянського кінематографа в цілому. Крапкою, точніше крапками у фіналі фільму, стає танок полонених горян, який вони виконують на вимогу Свічки, та пан не знає, що це танок помсти і що попереду кривава і жорстока боротьба.

Якою ж була екранна доля фільму? Знову передаємо слово авторові: «Картина йшла в Ленінграді шість днів. У Москві рекламувалася, але не демонструвалася. Вітання. Державна нагорода, захоплені відгуки в пресі... Лондон, Париж, Прага...». [39] Як бачимо, був успіх і на вітчизняних екранах, і за межами країни. Та раптово все обірвалось.

За що ж було піддано партійному розносу фільм Кавалерідзе?

Ось думка дослідників долі заборонених картин Є. Марголіта і В. Шмирова, які писали: «Тепер, коли на перший план висувалась ідея державності замість ідеї світової революції, «Прометей» ставав практично приводом для першого офіційного удару по концепції Покровського, що втратила свою актуальність. З другого боку, експеримен-

тальний характер картини (в певному сенсі кінематограф Кавалерідзе 20 -30-х років є одним із ранніх взірців авторського кіно) давав привід для розширення кампанії по боротьбі з формалізмом, що була вже розпочата на той час статтями в «Правде»: «Сумбур замість музики», «Про художників– пачкунів». [40]

Фільм І. Кавалерідзе було удостоєно окремої статті на шпальтах «Правды». Отже, звернімося до першоджерела: редакційна стаття в головному партійному органі від 13 лютого 1936 року, що була швидко і послужливо передрукована в часописі «Радянське кіно», № 3. Назва статті – більш ніж промовиста: «Груба схема замість історичної правди».

А як же звучали інвенктиви на адресу митця? Сам Кавалерідзе виділив три моменти: «покровщину», формалізм і натуралізм.

Що ховалось за цими розхожими формулюваннями? Передусім нагадаємо, що стаття була редакційною, без авторського підпису, що надавало їй особливої ваги, робило чимось подібним до голосу «згори», істинність суджень якого не підлягала найменшим сумнівам. Таємничий автор статті починає з роздумів, чи потрібні взагалі нам історичні стрічки, а якщо потрібні, то тільки в тому випадку, якщо вони не викривляють історію. Саме цей гріх і приписується картині І. Кавалерідзе. Тут і неточність у висвітленні подій на Кавказі: буцімто грузини не брали участі у боротьбі Шаміля, хоча предки режисера потрапили на Полтавщину саме після поразки визвольного руху на Кавказі. Головне ж звинувачення в «покровщині» звучало як переоцінка режисером могутності російського торговельного капіталу, неначе на екрані був науковий трактат з політичної економії, а не художній фільм.

До того ж, головними експлуататорами показано лише російських поміщиків і капіталістів. А де українські, а де ж польські? – обурюється автор статті, прагнучи побачити на екрані такий собі «Інтернаціонал» визискувачів. Правду кажучи, не зрозуміло, чому залишився непоміченим український поміщник Свічка, та ще й одружений з грузинською княжною. Та стаття в «Правде» не обмежується критикою змісту. Не менш дісталося І. Кавалерідзе за такі страшні гріхи, як формалізм і натуралізм. На думку партійного критика, режисер, замість того, щоб зробити твір зрозумілим і хвилюючим, «нагортає» безліч заумних трюків, які стомлюють і дратують глядача. Проте, де ці трюки, в статті не зазначено – звинувачення зависає у повітрі.

Згодом сам автор фільму писатиме у спогадах, який епізод став об'єктом нищівної критики. Він почув її вже на численних обговореннях фільму в різних інстанціях. Це той самий епізод, де режисер знаходить блискучий образ розгрому царських військ. «Вздовж річки пливуть шапки... Шапки царських вояк...

– А де ж люди?! Де солдати?! Вони повинні бігати, розмахувати шаблями, прикидатися вбитими, падати! Запитували ті, хто вбачав у алегорії формалізм. – Одні шапки?! Формалізм!». [41]

Не аргументованими лишаються претензії щодо схематизму персонажів, які «схожі на живих людей не більше, ніж пожовклі фотографії із старого альбому». [42] Думається, що максимальна узагальненість постатей сприймалася партійною критикою як схематизм. Насправді ж то був яскраво виявлений «антиілюзіонізм», який дозволив відомому німецькому дослідникові кіно Г. І. Шлегелю вказати на зближення естетичних платформ І. Кавалерідзе і Б. Брехта. [43]

Кожен фільм повинен бути правдивим і зрозумілим – повчає автор статті. «Ніякі формалістичні хитрощі і заумні викрутаси не можуть замінити правди і ясності в мистецтві». [44] Однак автори розгромних виступів не вдалися до уточнень, кому, власне кажучи, повинен бути зрозумілим той чи інший твір. Здається, що нікому не спадала думка про відмінність сприйняття у різних шарів аудиторії. Мистецтво творилося для якоїсь однорідної маси, що називалась «радянський народ». Ще й до того ж, значний прошарок «висуванців» серед керівників кінематографом, їх неспроможність, через низький інтелектуальний рівень, зрозуміти і відчути естетичні достоїнства авангардних творів, робила їх особливо непримиренними до мистецького пошуку, до того, що лишалося поза їх рівнем сприйняття.

Варто зауважити, що мистецтво знає твори, котрі, як-то кажуть, належать всім. Саме такими були кінотвори Ч. С. Чапліна, фільми У. Уайлера і Д. Форда, а також такі шедеври радянського кіно, як «Чапаєв», «Щорс», «Трилогія про Максима». Та створення прийнятних для найширшої аудиторії фільмів зовсім не виключало пошуку, сміливого експерименту, свого роду «кінематографа для кінематографістів», а саме на нього було накладено найсуворіше табу. Як відомо, якраз пошуки та експерименти «1920-х» і заклали основи розквіту кіномистецтва 1930-х років. Одна з незформульованих, але надзвичайно відчутних вимог до митців з боку «номенклатурної» критики означала прямолінійність образу, відсутність можливості його багатогранного тлумачення.

Та повернімося до стрічки Івана Кавалерідзе. Слідом за статтею в «Правде» з'явився цілий ряд публікацій, які демонстрували активну реакцію на виступ головного друкованого органу держави. Звичайно ж, на Київській кіностудії пройшло зібрання творчої секції, на якому обговорювалась стаття в «Правде». Обговорювалась, кажемо умовно, бо статті в «Правде» могли сприйматися лише як керівництво до дії. Виступив, звичайно, із «самокритикою», і сам режисер. Статтю в «Правде» він назвав неоціненною допомогою для нього як для митця і висловив надію, що вказівки партії допоможуть йому «перебудуватися», що вони надзвичайно своєчасні і дадуть йому можливість оволодіти методом соціалістичного реалізму. Режисер поділився своїми творчими планами. Він бачив свого «Прометея» як другу частину трилогії, котра відкривалась «Коліївщиною», а завершенням її мав стати фільм «Дніпро», знятий уже на сучасному матеріалі.

Однак плани І. Кавалерідзе так і лишились не реалізованими. Єдине, що дозволили опальному режисерові, так це екранізувати народні пісні й перенести на екран українську класичну оперу «Наталка Полтавка». Та й при цьому висловлювались побоювання, а раптом «невиправний» експериментатор «викривить» класовий зміст опери М. Лисенка. До речі, каяття, «биття себе в груди» було абсолютно необхідним елементом ритуалу розправ над майстрами мистецтв. Згадаймо, що сам великий С, Ейзенштейн змушений був каятися, виступивши зі статтею «Помилки «Бежина луга».

Покаянний виступ І. Кавалерідзе керівництву студії не сподобався. Ще б пак, режисер, визнаючи справедливість критики, між тим не втрачав почуття особистої гідності. Саме це дратувало партійно-номенклатурне керівництво. На його думку, І. Кавалерідзе не дав розгорнутої критики своїх помилок,притаманних для всього творчого шляху. «Адже у тов. Кавалерідзе є учні – молодь, що зростає за його проводом, і, як виявилось на зборах, вона принциповіше, глибше вказала на помилки свого вчителя. Відрадно за таку молодь. Але як же тоді бути керівникові цієї молоді? Цього недооцінив тов. Кавалерідзе». [45]

Сьогодні просто моторошно читати ці рядки. Так і уявляєш цих юних «творців», таких собі студійних Павликів Морозових, які в захваті «розносять» твір свого вчителя. У шостому номері журналу «Радянське кіно» було опубліковано досить велику статтю Ів. Юрченка «За соціалістичну народність», написану з претензією на тео-

ретичні узагальнення. Її автор намагався досягнення у сфері мистецтва пов'язати зі стахановським рухом у вугільній промисловості, твердячи, що саме він «вніс принципово нове в культуру та мистецтво». [46]

Після такого своєрідного і багатозначного початку автор статті від проблем вугільної промисловості переходить до питань мистецтва. Пославшись на доленосні виступи «Правды» (а до того часу стався не лише погром фільму І. Кавалерідзе, а й з'явилися сумнозвісні статті «Сумбур замість музики», «Про художників-пачкунів» та інші), Юрченко поринув у розлогі роздуми про формалізм, закидаючи його адептам ідеалізм, заумну фальш, трюкацтво та інше. В статті було складено цілий реєстр тих митців, творчість яких була позначена гріхом формалізму. І серед них були такі гучні імена, як С. Ейзенштейн і Л. Кулешов, В. Шкловський і В. Ейхенбаум. Дісталося й О. Довженкові за «Аероград». Автор статті докоряв митцеві «за надто гіперболізовані образи». [47] Згадано було і «Звенигору» як фільм, що його не прийняв масовий глядач.

І звичайно ж, «почесне» місце було призначено «Прометеєві» І. Кавалерідзе як взірцеві безсюжетності і формалістичного трюкацтва. Свій критичний пафос Юрченко підкріпляв посиланнями на вислови Леніна, Сталіна і Лессінга. Так було остаточно поставлено крапку на долі картини, яку І. Кавалерідзе все життя вважав своїм кращим твором. Було знищено і кинуто в ріку забуття один з найталановитіших фільмів, створених в Україні в 1930-ті роки, фільм, у якому явно проглядало прагнення митця, зберігаючи знайдене в 1920-ті роки, відкривати нові шляхи в мистецтві. Можна сказати, що було обрубано одну з найплодоносніших гілок українського національного кінематографа. Повернення «Прометея» в контекст українського кіно 1930-х років рішуче змінює мистецький пейзаж не тільки кінематографа того періоду, а й вітчизняного кіно в цілому.

Поруч з «Прометеєм» І. Кавалерідзе було покладено на полицю ще один фільм, знятий на Київській кіностудії. Вже на рівні сценарію, що належав перу одного з найоригінальніших і своєрідних письменників, який ніяким чином не вписувався в схеми щойно сформульованого методу соціалістичного реалізму, а саме Ю. Олеші, розпочалися бурхливі дискусії, в яких брали участь відомі митці і літератори, а саме – О. Фадєєв, В. Шкловський та В. Мейєрхольд, котрий мав зіграти в

картині одну з ролей. Коло дискутантів розширилося після того, як сценарій було опубліковано в «Новом мире» і присвячено Зінаїді Райх, дружині В. Мейєрхольда. До речі, є думка, що саме Райх з її неповторною величною красою і непростою життєвою історією стала прототипом героїні фільма. В дискусії прозвучали вже нотки, далекі від того суцільного захоплення, що його виявили колеги Олеші по письменницькому цеху. Серед дописувачів виділявся своєю грізною тональністю лист «старої» комсомолки Віри Чернової, опублікований на сторінках часопису «Молодая гвардия». В тексті послання вже вимальовувались ті інвенктиви, які прозвучать у постанові тресту «Українфільм» про заборону фільму Абрама Роома «Суворий юнак».

Власне кажучи, «стару» комсомолку схвилювали найбільше дві проблеми: як потрактовано в сценарії, що таке талант, і захоплення молодих комсомольців, героїв майбутнього фільму сферою почуттів. Неначе у них не було більш важливих справ, ніж розводитись про почуття, про стосунки між чоловіком і жінкою. Щодо питання про справжній талант, то тут Чернова рішуче заперечувала намір автора зробити носієм цього великого дару «представника старої дореволюційної інтелігенції». Ними, на думку комсомолки, можуть бути тільки представники трудящих мас. І насамперед, звичайно, ті, хто трудящі маси виховує, – «комуністичні керівники і організатори». Талановитих людей виділяє із своїх лав робітничий клас, творча сила якого невичерпна. Істинний талант тільки той, хто ставить себе не службу соціалізму. Виходило щось подібне до відомої формули: «Когда страна сказала быть героем, у нас героем становится любой!».

Ю. Олеша відповідав, намагався виправдовувати своїх героїв, твердячи, що метою майбутнього фільму і є дати «молоді привід моралізувати». Проте, як зазначає відомий дослідник Є.Марголіт, Олеші довелося взяти до уваги більшість побажань своїх опонентів. Головний герой фільму прямо проголошує, що «рівність при соціалізмі викорінюється поняттям змагання, на кращих слід рівнятися, а кращі – це вожді». [48] Та ці спроби автора сценарію не врятували ситуацію. Відразу по завершенню стрічки і вийшла згадана сумнозвісна постанова тресту «Українфільм», у якій виголошувалось, що «за своєю ідейною концепцією, в трактуванні образів, загальними естетичними і стильовими рисами фільм «Суворий юнак» є взірцем проникнення чужих впливів у радянське мистецтво». [49]

Зауважимо, що партійне керівництво «інкримінувало» картині А. Роома гріхи не лише суто ідеологічного плану, а й «формалістичні викрутаси», що було надзвичайно серйозним звинуваченням (згадаймо знову-таки «Прометея» І. Кавалерідзе). Деякі пункти постанови прямо співзвучні з листом «старої комсомолки». Найбільше дістається образові доктора Степанова, у якому, на думку авторів постанови, персоніфікувалась «влада генія» в майбутньому соціалістичному суспільстві, він ні в якому разі не може претендувати на роль ідеала, якому наслідує молодь, бо у фільмі «Степанова змальовано як обмеженого і вульгарного самодура, зарозумілого і чванливого, чужого радянській дійсності». [50] Через те, що комсомольці не дають гідної відсічі таким, як Степанов і «класовий ворог» Цитронов, їхні постаті сприймаються як фальшиві і спотворені, а фільм у цілому перетворюється на пасквіль.

Врешті-решт нічого неочікуваного у таких висновках щодо фільму не було. Дивно було б, якби доля картини А. Роома склалась інакше.

Серед фільмів 1930-х років стрічка, знята за сценарієм Ю. Олеші, посідає особливе, якщо не унікальне місце. Поміж картин історичної, історико-революційної тематики, фільмів, присвячених боротьбі з класовими ворогами, трудовим звершенням, раптом з'являється твір, герої якого – молоді інтелігенти (зауважмо, не шахтарі, не трактористи, не танкісти або льотчики) переймаються одвічними моральними проблемами, без вирішення яких вони не мислять собі входження в прекрасне суспільство майбутнього.

Ю. Олеша належав саме до того кола радянських письменників, які готові були прийняти новий устрій, але не бачили себе в ньому беззастережно. Вони хотіли зрозуміти, як впишуться оті загальнолюдські цінності в систему людських стосунків при соціалізмі. Його перу належить один з найболючіших творів тієї епохи – роман «Заздрість», де інтелігент прагне всією душею «вписатися» в контури нового суспільства, але відчуває і розуміє безнадійність цих намагань. Його антипод, людина нової формації, сповнена енергії та вітальних сил. Олеша знаходить надзвичайно своєрідні барви для змалювання цієї постаті, поєднуючи в ній традиційно героїчні риси з дитячою безпосередністю і навіть з епікурейством.

Професор Степанов – особистість більш традиційна і емблематична. Він величний, монументальний, оточений шанобливими учнями. Та в його домі живе такий собі Цитронов (М. Штраух) – чи то нахліб-

Кадр з фільму «Суворий юнак» (1935, режисер Абрам Роом)

ник, чи то лакей, за точним спостереженням дослідників – знижена модифікація Кавалєрова, персонажа «Заздрості», проте позбавлений його душевних терзань.

Цитронова влаштовує його становище: він живе в розкішному будинку професора, їсть делікатеси з його столу, курить його сигари. І разом з тим пліткує, обливає брудом його друзів, підглядає за дружиною професора. Маша просить чоловіка вказати Цитронові на двері, та Степанов не зважується на це. Що ж його стримує? Що не дає професору відштовхнути від себе цю людину? За словами Маші, чоловік вже не може жити без підлабузництва, без лестощів, які він чує від Цитронова. Так в картині Роома точно і спостережливо підмічений фатальний зв'язок сильної людини і покидька, який являє свого роду його alter ego, і це, звичайно, не могло сподобатись тим, хто обстоював «чистоту» принципів «соціалістичного реалізму», де герої мали чітко поділятися на позитивних і негативних. А позитивні, якщо і мали недоліки, то обов'язково їх виправляли. Так мотиви роману «Заздрість» трансформуються в сюжеті «Суворого юнака», який на думку критиків був навіть полемічний щодо роману Олеші.

В сценарії Олеша робить спробу створити образ інтелігента в першому поколінні, комсомольця Гриші Фокіна, якому не чуже духовне життя, який шукає відповіді на вічні «прокляті» питання. Він навіть із зворушливою наївністю пропонує свій «Третій комплекс ГПО» – «комплекс душевних якостей». У цьому комплексі Гриша прагне реабілітувати такі риси, як скромність, щирість, великодушність, щедрість, вважаючи, що вони були спотворені буржуазією, а в безкласовому суспільстві знову наповняться своїм автентичним змістом. Мо-

лода людина майбутнього має бути цнотливою і ...сентиментальною, любити не лише марші, а й вальси.

Гриша не самотній у своїх шуканнях. У фільмі з'являється постать, що покликана дещо «знизити» піднесені і романтичні ідеї головного героя, надати їм навіть дещо жартівливого звучання. Це юне чарівне створіння, веселе і безпосереднє, теж захоплюється дискусіями на високі моральні теми, які ще в 20-ті роки потрясали склепіння комсомольських клубів: «Чи будуть ревнощі при соціалізмі? Що робити коли твоя кохана одружена, а її чоловік видатна особистість?» та інші. Ліза, так звуть цю комсомолку, створює свою «теорію здійснення бажань», бо найгірше, з її точки зору, це коли чогось хочеться, а цього не можна зробити. Тому вона рішуче вчиняє те, що їй заманеться: весело скаче по сходах, виливає воду на підлогу, та, головне, її «теорія» дає дівчині змогу поцілувати Гришу, в якого вона трохи закохана.

В ролі Лізи вперше з'явилась на екрані молода актриса Половікова, що дуже скоро заживе гучної слави, як Валентина Сєрова, а роль у фільмі Роома стане свого роду ескізом до образу героїні у стрічці «Дівчина з характером».

Та моральні пошуки, рефлексії і сумніви молодих героїв фільму «Суворий юнак» в епоху, коли вищими цінностями вважалась саме готовність до праці і оборони, коли груди кожного комсомольця прикрашали значки «Осоавиахим» і «Ворошиловский стрелок», не могли не викликати «праведного» обурення партійного керівництва. Не допомагали і посилання на класиків марксизму, які теж, щоправда, між іншим, висловлювались про гармонійних і прекрасних людей майбутнього, що будуть і працювати, і навчатися, і мріяти, і займатися спортом. Утопічні плани Гриші щодо створення «Третього комплексу ГПО», його вразливість, інтелігентність, нездатність зробити боляче іншій людині дали підставу творцям постанови закинути авторові фільму, що він спотворив образи молодих радянських людей, комсомольців, зобразивши їх «як людей, позбавлених волі, дієвості, революційної пристрасті». Схиляння молоді, зокрема Гриші Фокіна, головного героя стрічки, перед видатним хірургом Степановим дратувало не лише тому, що молоді люди віддають перевагу вченому інтелектуалу, а не «комуністичним керівникам» та «ударниками виробництва», а й через те, що хірург Степанов наділений такими типовими для інтелігента рисами, як схильність до роздумів, навіть до філософствування. Він дозволяє собі «мудрування»

щодо екзистенціальних проблем, таких як страждання, страх смерті, що будуть супроводжувати людину навіть в «ідеальному» комуністичному майбутньому. І тільки зміна страждань радощами, їх одвічне чергування надають сенс людському існуванню.

Автори розгромної постанови прекрасно відчули і зрозуміли, що в уста Степанова Ю. Олеша вкладав свої наболілі «прокляті» питання. Він, як більшість творчої інтелігенції, що прийняла в свій час революцію, прагнув крокувати разом з класом-переможцем у світле майбутнє, але для цього йому треба було зрозуміти, осягнути. Та чим далі – це вдавалось все важче і важче.

У авторів постанови фільм викликав серйозні заперечення не лише на рівні драматургії, конфліктів та характерів. Не менші претензії було висловлено за «грубі відхилення від стилю соціалістичного реалізму».[51] Це зовсім «юний», але «всеперемагаючий» соціалістичний реалізм потребував, як і всяке божество, фіміаму і гекатомб. Майже традиційно звучали звинувачення : формалістичні викрутаси (згадаймо «формалістичне трюкацтво» в «Прометеї»), позбавлена смаку стилізація, гонитва за зовнішньою красивістю, ще й естетство, містична безплотність форм.[52]

Що ж стояло за всіма цими інвективами? Особливе роздратування викликали епізоди за лаштунками театру, сон Гриші Фокіна і сцени на стадіоні. Зупинимося саме на них. Отже, до оперного театру Миколу (Дискобола) приводить бажання допомогти другові. Гришу запрошено на прийняття до професора Степанова, і Дискобол вважає, що для такого випадку необхідно одягти фрак. Цього «старорежимного» строю у комсомольців, звичайно, не було, і тому довелося просити допомоги у дядечка Миколи, котрий працював костюмером в оперному театрі.

Сцени в опері були не випадковими у фільмі. То була спроба зіставити уявлення про красу, що йде в минуле, з новими естетичними нормами, які були сформульовані у рублених рядках В. Маяковського: «И нет на свете лучше одежи, чем бронза мускул и свежесть кожи!». Камера Ю. Єкельчика стежить за юними створіннями, які, немов метелики, злітають над сценічним майданчиком, поспішають на вихід карколомними сходами, але зовсім не викликають асоціацій з чимось віджилим і застарілим. Вони лишаються прекрасними і поряд з мужнім спортивним Дискоболом, який у захваті характеризує балерину так: «собою красива дівчина». Юна танцівниця теж у захопленні від несподіваного відвідувача оперних лаштунків. Для неї він теж «собою красивий юнак».

Показати мистецтво, яке начебто відходить у минуле, зокрема балет, уже зробили спробу на початку тридцятих два режисери, які вперше поставили в титрах свого спільного фільму «Спляча красуня» псевдонім «Брати Васильєви». Нагадаємо, що сценаристом цієї стрічки був майбутній постановник популярних музичних комедій-шоу Григорій Александров. Проте авторам знаменитого «Чапаєва» так і не вдалося «розвінчати» мистецтво, яке, за дивним парадоксом долі, стане мало не «сакральним» саме за радянських часів. Згадаймо лише появу сцен «Лебединого озера» на телеекранах у найбільш напружені для «системи» моменти історії. Фільм братів Васильєвих на полицю не поклали, проте його було визнано явною невдачею постановників.

Щодо сцен в опері у фільмі А. Роома, то тут варто перш за все відзначити блискучу операторську роботу Ю. Єкельчика. Карколомні ракурси, у яких побачила його камера рух персонажів сходами, постаті балерин, що, здається, самі випромінюють світло і, нехтуючи земним тяжінням, неначе зависають у повітрі, створюють картину майже фантастичну за своєю вишуканістю і водночас очудненістю. За свідченнями учасників зйомок, камера була прикріплена до спеціального ліфта. Це давало можливість побачити сцену згори, з точки зору Дискобола. Достойне співавторство оператора з режисером і сценаристом «відзначено» спеціальним рядком постанови, де вказується, що «оператор тов. Єкельчик цілковито наслідував хибним стилістичним принципам А. Роома». [53]

Варто згадати, що одним з варіантів назви фільму був «Дискобол». Письменник Ю. Олеша, а за ним і режисер, прагнучи відтворити на екрані ідеальну людину майбутнього, у своїх уявленнях про неї апелювали до античності. Головні герої фільму не просто з'являтимуться на стадіоні під час спортивних змагань, а будуть мчати на колісниці, як персонажі «Іліади» чи «Одіссеї», завмиратимуть на мармурових п'єдесталах у позах античних скульптур. Взагалі у картині тема краси і гармонії людського тіла посяде одне з провідних місць. Згадаймо початок стрічки: Маша, дружина Степанова (О.Жизнєва), стоїть на березі озера, потім, скинувши легкий одяг, оголена поволі входить в воду. Ці вишукані кадри, що викликають асоціації з давньогрецькими міфами, не могли не збурити хвилі гніву офіціозних критиків. Цілком обгрунтовано можна назвати цей епізод «Маніфестом реабілітації оголеного тіла». «Ідеєю Роома було повернутися до коріння європейської історії, до стародавніх греків і римлян, що також ставили перед собою проблему людського тіла». [54]

В той же час спортивні епізоди, що теж позначені захопленням античністю, відсилають і до естетики конструктивізму, зокрема до знаменитих фоторобіт Олександра Родченка, котрий відтворював спортивні паради на Червоній площі, що проходили під гаслом «Готовий до праці і оборони!».

Образ Дискобола теж не випадковий у фільмі. Саме так називалась одна з найвідоміших скульптур Матвія Манізера, що була встановлена в одному з парків столиці.

На думку деяких зарубіжних дослідників, образи могутніх атлетів на радянському екрані виявились співзвучними з атлетичними білявими «арійцями», що з'являлись у пропагандистських стрічках нацистської Німеччини. До речі, в пролозі до знаменитої «Олімпії» Лені Ріфенштааль, який було знято в рік завершення фільму А. Роома, з'являється стилізована фігура дискобола на фоні зануреного в туман романтичного пейзажу.

Британська дослідниця М. Л. Міхалскі відзначає в роботі Ю. Єкельчика надзвичайно цікавий і сильний ефект «білого по білому». Він використовувався майстрами французького авангарду, в німецьких «альпійських» фільмах. В радянському кіно подібні ефекти теж мали місце, зокрема в «Цирку» Александрова, де героїня змінює своє легковажне мюзикхольне вбрання на білий спортивний костюм і крокує в лавах спортсменів по Червоній площі.

У фільмі А. Роома прийом «біле по білому» стає певною естетичною домінантою. Вже з перших кадрів глядач бачить білу піну хвиль, з яких, немов міфологічна богиня, виходить Маша. Вона вдягає біле плаття і з'являється у ньому на фоні білих сходів та колонади дачі Степанова. Гришу ми теж бачимо переважно в білому, як і його друга Дискобола. Атлети на стадіоні теж у білому вбранні, їхні тіла здаються висіченими з мармурових брил. Та найбільшого ефекту у використанні білого кольору досягає Ю. Єкельчик в епізоді сну Гриші. Тут варто говорити про вплив також експресіоністської естетики, зокрема в освітленні. Світло падає в зал, де розгортаються події, спрямованим промінням звідкись згори. Це був один з улюблених прийомів Макса Рейнгардта, яким користувався і Фріц Ланг у своїй картині «Втомлена смерть».

Експресіоністські впливи і алюзії простежуються в українських майстрів в першій половині тридцятих. Яскравим прикладом може бути «Кришталевий палац» (1934 р.) Г.Грічера-Чериковера, оператором якого був теж Ю.Єкельчик.

Надзвичайно вишукано і тонко вдається режисерові й операторові передати ледь вловиму грань, що відділяє реальність від марення героя. Гриша поспішає на прийом до Степанова. Він піднімається сходами і потрапляє до розкішного залу з колонадою. Колони здаються напівпрозорими, неначе крізь них проникає світло. Присутні, що стоять серед колон у чорних фраках, так само, як рояль і піаніст, м'яко контрастують з білизною залу і білим вбранням Гриші. Серед присутніх – Дискобол і Цитронов. Всі погляди звернені на Машу, що з'являється у білому платті, сяючи своєю посмішкою. Закохані цілуються, всі присутні раптом зникають, а Маша і Гриша опиняються посеред зали на прикрашеному квітами острівці, що мав символізувати острівець щастя, острівець кохання. Гриша схиляється до ніг жінки, обіймаючи її коліна. Та зненацька чудесне видіння зникає. Гриша просто задрімав, обіймаючи білу берізку в парку, біля дачі Степанова. То був лише прекрасний сон. Свято не відбудеться, і Гриша залишається віч-на-віч із суворою реальністю. [55]

Епізод сну у фільмі А. Роома можна було б порівняти з кадрами мрій героїні О. Кузнєцової про майбутнє щастя з коханим з «Одної» М. Козинцева і Л. Трауберга. Герой і героїня теж у білих костюмах, теж квіти, але ними прикрашено травмай, на якому молодята їдуть у своє «щасливе майбутнє», і це, безперечно, надає епізодові іронічного звучання. Інше у фільмі А. Роома: митці явно не бояться вдаватися до відвертої романтизації такого «позакласового» почуття, як кохання. І це далося взнаки. Не допомогли ніякі декларації про відмови від міщанської моралі, про вірність комуністичним ідеалам. Фільм на довгі роки став «в'язнем» сумнозвісної полиці.

Думається, аби згадані стрічки І. Кавалерідзе і А. Роома залишилися на екрані, це сприяло б стилістичному збагаченню українського кіно та й радянського кіно в цілому, викликало б до життя нові тенденції, що, напевне, стали б на заваді стагнації вітчизняного кінематографа, яка мала місце у повоєнні роки, в сумнозвісну епоху малокартиння. Якби не цей удар, ми напевне побачили б зовсім іншого І. Кавалерідзе, його фільм «Дніпро», який він мислив як заключну частину трилогії, до якої мали увійти «Коліївщина» і «Прометей» і яка б представляла грандіозну панораму історії України. Та історія не має умовного способу. Сталося те, що сталося. І «шедеври-в'язні» нині лишилися назавжди пам'ятниками епохи, яка породжувала шедеври і разом з тим безжально і фанатично нищила їх.

«Новонароджений» мистецький метод ніс в собі, при всій стрункості своїх положень і формулювань, віддзеркалення тих глибинних потиріч, що були притаманні радянському суспільству і які, врешті–решт, стали однією з причин його стагнації і руйнування. Той раціоналізм у ставленні до мистецьких творів і процесів, їх абсолютна зарегульованість правилами і догмами насправді були досить тонким шаром над тими позасвідомими процесами, що знаходили свій відбиток у міфотворчості.

Саме в цю епоху відбувається своєрідна зміна міфологічних систем. «Лівий» міф, за визначенням Ролана Барта, поступається місцем «правому» . Втрачає свою цінність «революційна свідомість» з її активною деструктивністю, нігілізмом, запереченням традицій, тяжінням до авангардистських форм. Знову на часі «охоронні» принципи, набирає вартості все те, що сприяє стабілізації суспільних відносин, що склалися. Чи не в цій «зміні міфологій» причина переслідувань «формалізму», що став своєрідним псевдонімом будь-якого сміливого мистецького пошуку, чи не тому одним з «мандрівних сюжетів» кіно 30-х років стає приборкування анархічних поривань свідомим революціонером.

Мистецтво «червоного авангарду» також було сповнено міфологем, творило їх. Проте, це були часи, коли для більшості митців революційний пафос був абсолютно щирим і органічним. Тридцяті роки, вже не потребували революційної міфології, сповненої руйнівної, екстатичної енергії.

Ідеальний світ, що мав виникнути на руїнах старого, було оголошено побудованим. Його уставлення, «осанни» на честь тепер єдиного живого «вождя» Сталіна, що трактувався як інкарнація померлого Леніна («Сталін – це Ленін сьогодні»), і повинні були стати основним змістом мистецьких творів.

Щодо вимоги абсолютно реалістичного, життєподібного письма, така позиція ідеологічних «зверхників» була обумовлена необхідністю якомого грунтовніше переконати глядачів і читачів, що життя саме таке, яким воно постає у фільмах, виставах, романах, створених за рецептами соціалістичного реалізму.

Сталося те, про що іронічно зауважував О. Довженко ще в 20-ті роки: «Здається, це перший випадок в історії культури, де стиль «постановлюють на засіданні». [36] Та в тридцяті вже ніхто не насмілився б заперечити проти тих настанов і рекомендацій, що прозвучали з

трибун з'їздів і конференцій або були видруковані на шпальтах партійної преси.

Ідеологічний міф про щасливе життя при соціалізмі, про відсутність у соціалістичному суспільстві антагоністичних протиріч, про ідеального «позитивного героя», який мав бути взірцем для кожного, глибоко вкорінювалась у свідомість не тільки глядача, але й творців.

Та їх талант, їх «позасвідоме» не давало найкращим з них бути покірними ілюстраторами партійних настанов. Їх творчий потенціал пробивався крізь кригу догм, перетворюючи фільми, книги, вистави на мішень жорстокої критики.

Звичайно, як люди свого часу, навіть найталановитіші з них шукали шляхи до компромісу. Тому варто закинути некоректність тим дослідникам, що намагаються судити митців епохи тоталітаризму з «башти» наших часів. Утім, відповідь на закиди щодо «моральної нестійкості» великих митців дав ще О. С. Пушкін, застерігаючи судити генія з позиції натовпу. Натовп у захваті, дізнавшись про його приниження і слабкості. «Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал, и мерзок – не так, как вы – иначе». [57]

Щодо самого ідеологічного міфу, то він поступово застигає, склерозується, перетворюючись на казку. Зауважимо, розбіжність полягає в тому, що, на відміну від міфу, казка сприймається як фантастична вигадка, в яку вже ніхто не вірить. Живий нерв міфу, наївна віра в справдешність екранних фантомів назавжди пішла в минуле. Чи не тому так легко зруйнувався цей казковий світ, коли його «дракони охоронці» розвіялися в імлі похмурого ранку першої відлиги.

А «соціалістичний реалізм» як один з найважливіших «інструментів» творення цих міфів і казок лишився сьогодні об'єктом дослідження прискіпливих істориків культури і матеріалом для постмодерністського іронізування.

---

[1] Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934.: Стеногр. отчет. – М., 1934 – С. 716.

[2] *Синявский А.* Что такое социалистический реализм? // Цена метафоры или преступление и наказание Синявского и Даниэля. – М., 1989. – С. 425.

[3] Там само. – С . 453.

[4] Там само. – С . 457.

[5] *Попович М.* Що таке «соціалістичний реалізм» // Український театр XX століття. – К ., 2003. – С. 265.

[6] *Кракауэр З.* Природа фильма. – М., 1974. – С.240.

[7] Там само. – С. 236.

[8] *Арто А.* Театр и его двойник. – М ., 1993. – С.9.

[9] Там само. – С.111.

[10] *Лавріненко Ю.* Розстріляне відродження. – К., 2002. – С.956.

[11] Там само. – С.957.

[12] *Делез Ж.* Кино. – М., 2004. – С.84.

[13] Там само. – С.84.

[14] Там само – С.85.

[15] *Березовчук Л.* Земля А. П. Довженко: возможности современного восприятия //Киноведческие записки. – Вып 23. – М., 1994. – С.198.

[16] Там само. – С. 193.

[17] *Аронсон О.* Киноантропология «Земли» // Киноведческие записки. – Вып. 23. – М., 1994. – С. 141.

[18] *Якимович А.* Довженко и новая «первобытность»// Киноведческие записки. –Вып. 23. – М., 1994. – С.139.

[19] *Маланюк Є.* Книга спостережень. – К., 1995. – С.175.

[20] *Кузьменко Е.* Социализм и религия природы в фильме Довженко «Земля» // Киноведческие записки. – Вып. 23. – М., 1994. – С.175.

[21] *Якимович А.* Довженко и новая «первобытность» // Киноведческие записки. – Вып. 23. – М., 1994. – С. 139.

[22] *Демьян Бедный.* Философы // Киноведческие записки. – М., 1994. – С.158.

[23] *Корнієнко І.* Олександр Довженко // Про кіномистецтво: В двох томах. – Т.1. – К., 1985. – С. 210.

[24] *Корогодський Р.* Довженко в полоні – К., 2000. – С. 159.

[25] *Пастернак Б.* Стихи. – М., 1967. – С. 125.

[26] *Хренов Н.* Отечественный кинематограф: реабилитация архетипической реальности // Киноведческие записки. – М., 2000. – Вып. 53. – С.228.

[27] *Жолдак Б.* Абсурдійність «Аероградa» // Довженко і кіно XX століття. – К., 2004. – С . 211.

[28] *Юнг К.-Г.* Об отношении аналитической психологии к поєзии // *Юнг К.-Г., Нойманнз.* Психоанализ и искусство. – М., 1998. – С. 28.

[29] *Марголит Е., Шмыров В.* Изъятое кино – М., 1995. – С .10.

[30] Там само. – С. 10.

[31] Там само. – С. 10.

[32] Там само. – С. 16.

[33] Там само. – С. 34.

[34] Там само. – С. 28.

[35] *Иван Кавалеридзе.* – К., 1988. – С.89.

[36] *Иван Кавалеридзе.* – К., 1988. – С.91.

[37] Там само. – С. 92.

[38] Там само. – С. 89.

[39] Там само. – С. 107.

[40] *Марголит Е., Шмыров В.* Изъятое кино. – М., 1995. – С.44.

[41] Иван Кавалеридзе. – К., 1988. – С. 107.

[42] Правда. – 1936. – 13 февраля.

[43] *Shlegel H.* – I. Festival del Mittel-und-Osteuropa Film. Wiesbaden. 2001. Zeitungsymposium. – S .32.

[44] Правда. – 1936. – 13 февраля.

[45] Радянське кіно. – 1936. – №3. – С.5.

[46] Там само. – № 6. – С. 1.

[47] Там само. – № 6 . – С.8.

[48] *Марголит Е., Шмыров В.* Изъятое кино. – М., 1995. – С.54.

[49] Там само. – С.54.

[50] Там само. – С.55.

[51] Там само.

[52] Там само.

[53] Там само.

[54] *Клейман Н.* Другая история советского кино // Киноведческие записки. – Вып. 50. – М., 2001. – С.67.

[55] Michelski Vilena. Iurii Olesha, Abram Room and Strogii iunosha – artistic from and political context. – London, 1999 . – P. 211.

[56] *Довженко О.* До проблеми образотворчого мистецтва // Лавриненко Ю. Розстріляне відродження – К., 2002. – С .877.

[57] *Пушкин А.* Письмо Вяземскому // Собр. соч. – Т. 9. – М ., 1977. – С.202.

Олена ШУПИК
кінознавець, кандидат мистецтвознавства

КОМЕДІЇ І. ПИР'ЄВА ТА ФІЛЬМИ ВИРОБНИЧОЇ ТЕМАТИКИ Л. ЛУКОВА ЯК ВІДПОВІДЬ НА СОЦІАЛЬНЕ ЗАМОВЛЕННЯ ЧАСУ

З приходом до керівництва радянським кіно Б.Шумяцького розпочинається активна реалізація сталінської концепції перетворення кінематографа в «наймасовіше з мистецтв», що відкривало б нові можливості політичної маніпуляції свідомістю мільйонів. Б.Шумяцький виношував стратегічні плани перетворити вітчизняне кіно в «радянський Голлівуд» і навіть побудувати у Криму потужний кіноцентр, аналогічний американській «фабриці мрій».

Створення кіноцентру не відбулося, але завдання наблизити кінематограф до масового глядача, посилення уваги до жанрового кіно здійснити вдалося. «Нам потрібні жанри, пронизані оптимізмом, мобілізуючими емоціями, – писав Б.Шумяцький, – бадьорістю, життєрадісністю, сміхом. Жанри, що дають максимальні можливості для показу кращих більшовицьких традицій – непримиренності до опортунізму, витримки, ініціативи і більшовицької масштабності робіт.» [1]

Серед різних жанрів: драми, комедії, казки особливий інтерес Шумяцький виявляв до двох останніх. Він писав про комедію: «У країні соціалізму, який будується, де немає приватної власності і експлуатації, де ворожі пролетаріату класи ліквідовано, де трудящі об'єднані свідомою участю у будівництві соціалістичного суспільства і де партією успішно виконується величезне завдання ліквідації пережитків капіталі-

стичного минулого навіть у свідомості людей – у цій країні на комедію, окрім завдання викривальності, покладається й інше, більш важливе завдання: створення бадьорого, радісного видовища. (...) Клас, який переміг, хоче сміятися радісно. Це його право, і цей радісний радянський сміх радянська кінематографія повинна дати глядачу.» [2]

Девіз часу – «Жити стало краще, товариші. Жити стало веселіше». Кінематограф мав довести незаперечність цієї відомої формули Сталіна. Будучи в абсолютній залежності від політичної кон'юнктури, кіно мало виправдовувати репресії, показувати боротьбу з усілякими шкідниками і диверсантами, з іншого боку – наслідки колективізації, що привела до заможного життя тощо.

Петро Алейніков у фільмі «Трактористи» (1939, режисер І.Пир'єв)

Грузинський режисер М.Чіаурелі, згадуючи про одну із своїх численних розмов з Сталіним, наводить слова вождя: «В одній із своїх бесід товариш Сталін (...) зупинився на завданнях радянського кіно і зокрема радянської кінокомедії. Він говорив, що комедія – важливий жанр радянського мистецтва, якщо тільки вона спрямована не на знущання над радянськими людьми, а ставить перед собою благородне завдання виховання глядача, якщо вона бадьора, випромінює радість життя, допомагає боротьбі з пережитками капіталізму у свідомості людей». [3]

У цьому висловлюванні вождя відбилися його керівні вказівки, його естетичні погляди і смаки, що мали згубний вплив на розвиток кіномистецтва, призводили до його омертвіння, стандартизації, відриву від реальності.

За свідченням багатьох сучасників, Сталін, розуміючи роль кіно в утвердженні і збереженні системи, здійснював над ним особистий тотальний контроль: переглядав темплани і всі художні фільми, виносив вердикти щодо випуску їх на екран, робив зауваження і вказівки, виконання яких було обов'язковим і возводилося у ранг негласних законів.

«У фільмах з сучасної тематики, – пише історик кіно Р.Юренєв, – Сталін не терпів зображення конфліктів, труднощів, недоліків, схвалював сцени бенкетів, весіль, мітингів, народних танців і хорового співу. Будинки, костюми, машини мали бути новими, свіжими. Зображальне рішення – пишним, світлим, яскравим. Музика – бравурною, гучною. Ідеї фільмів повинні були неодмінно проголошуватися, декларуватися персонажами. Шанобливе або захоплене згадування власного імені, введення у кадр своїх портретів, статуй, висловів схвалювалося, відсутність же всього цього могла викликати роздратування.» [4]

Отже вождь дбав про використання кіно для створення культу власної особи та іміджу цінностей системи, в напрямку його лакування, а згодом – і бронзової застиглості. Що ж стосується боротьби з пресловутими «пережитками минулого», то в кінокомедії ця тема поступово відсувається на другий план і зовсім зникає, а з нею і такі жанри, як сатира, гротеск, пародія тощо. Лунали голоси про непотрібність, відмирання комедії при соціалізмі, які «заперечували гумор, бо пролетаріату, що бореться, ніколи сміятися, а також сатиру, бо пролетаріату, що переміг, сміятися буде ні над чим.» [5]

Фактично під забороною опинилися такі комедійні жанрові форми і прийоми, як ексцентрика, гіперболізація, клоунада, буффонада, пантоміма. Ці терміни, що вважалися виявом буржуазності, не можна було навіть згадувати. [6]

Лише в кінці 30-х років ці терміни було «реабілітовано» на творчій нараді з питань про розвиток радянської кінокомедії (1939), де йшлося і про повернення сатиричних жанрів у кіномистецтво. Але відома формула сталінських часів «Нам Гоголі і Щедріни потрібні» була скоріше просто декларацією, ніж керівництвом до дії.

На переломі 1930-40 років не було створено жодної помітної сатиричної кінокомедії, адже сатиробоязнь міцно в'їлася у мозок і кров майстрів екрана.

Увага до розвитку кінокомедії, якою опікувалася і влада, і критика, пов'язана також з релаксаційними властивостями комедійних жанрів, златністю давати людям психологічну розрядку, розвагу, відволікання від труднощів і проблем життя. Ті соціальні катаклізми, які переживав народ, вимагали психологічної компенсації. Певною мірою комедія виконувала свою роль як компенсаційного фактора.

Але в радянському мистецтві і естетиці сміх завжди розглядався як

ідеологічна зброя, як засіб виховання мас в потріоному владі напрямі. «Ми наразі намагаємось працювати інакше, – говорив на творчій нараді режисер Г.Александров, – ми прагнемо створити такі форми комедійного мистецтва, які допомогли радянській людині не тільки веселіше сміятися, а інформували б його думку в потрібному напрямі, допомогли радянському глядачу пізнати і зрозуміти, що відбувається навколо нього в Радянському Союзі.» [7]

Саме пізнавальність (у розумінні ідеологічності – О.Ш.) вважалася тим фактором, що підносить радянську кінокомедію над буржуазною, зокрема американською, де «ніхто про це не думає». «Там, – стверджував Г.Александров, – у кращому разі думають про те, щоб було красиво, ми хочемо показати те, що створюється навколо нас, залишити це на пам'ять майбутньому поколінню, а наразі показати це усьому людству – і нашим ворогам, і нашим друзям.» [8]

Відображати життя треба було за законами соцреалізму в його «революційному розвитку», орієнтуючись, за словами М.Горького на «третю дійсність», тобто на світле майбутнє, радісними рисами якого наділяючи прекрасне сучасне. Від творців чекали не фактів і узагальнень, а нових міфів.

Творцем нової, радянської міфології став один з найвідоміших російських режисерів І.Пир'єв (1901–1968), який на Київський кінофабриці зняв фільми «Багата наречена» (1938) і «Трактористи» (1939).

Іван Олександрович Пир'єв прийшов у кіно, маючи за плечима акторський і театральний досвід – спочатку в Першому робочому театрі Пролеткульту, а потім – у театрі Мейєрхольда. Це були осередки, в яких театральна молодь захоплювалася «лівим» мистецтвом, вчилась і експериментувала, перекроювала класику, вносячи в театральне дійство елементи цирку, акробатики, буффонади, клоунади тощо. Тут І.Пир'єв співпрацював з такими талановитими режисерами і акторами, як С.Ейзенштейн, М.Охлопков, Є.Вахтангов, Г.Александров, М.Штраух, М.Жаров, І.Ільїнський, М.Бабанова, котрі згодом стали видатними майстрами сцени і екрана.

Особливо І.Пир'єв цінував досвід, набутий у театрі невтомного новатора В.Мейєрхольда, вплив творчого генія якого позначився на світовій театральній культурі. [9]

Захоплення кіномистецтвом розпочалося для Пир'єва з перегляду

зарубіжних картин, які у 20-ті роки ще досить широко представлені на екранах кінотеатрів, за участю видатних акторів Ч.Чапліна, М.Пікфорд, Л.Гіш, В.Харта, Б.Кітона, Д.Фербенкса та ін.

Свою діяльність у кіно Пир'єв розпочав як асистент режисера у фільмах Ю.Тарича, Є.Іванова-Баркова і як сценарист. Серед написаних ним сценарієв були і комедії «Відірвані рукави», «Третя молодість».

У 1928 р. Пир'єв здійснює першу режисерську постановку також у комедійному жанрі «Стороння жінка» (сценарій Ердмана та Марієнгофа). Ця побутово-сатирична комедія мала успіх у глядачів, і Пир'єв продовжує роботу в жанрі, який він сам назвав «соціальною сатирою». Фільм «Державний чиновник», створений не без впливу німецького експресіонізму за сценарієм В.Павловського, був присвячений розвінчанню таких явищ, як бюрократизм, шкідництво, злочинність.

Усі персонажі стрічки були негативними. Автори, хоч і намагалися протиставити їм радянську дійсність у позитивному плані, але не втілену в конкретних образах. Ясна річ, такий фільм не міг вийти на екрани. Режисер і сам засудив його як ідейно-неповноцінний і формалістичний.

Згодом Пир'єв добився дозволу зняти картину з полиці, перемонтувати її, підсиливши тему шкідництва, ввівши нових персонажів – робітників із залізничного депо, які проголошували довгі гасла, зображення потягів, які стрімко мчали вперед, рельсів, телеграфних стовпів тощо. Уся ця атрибутика була чужою до стилю картини, що її остаточно зіпсувало, але на екран вона все ж таки вийшла. Гіркий досвід роботи над сатиричною комедією відвернув Пир'єва від цього небезпечного жанру, адже досить відчутними були голоси, що сатира завжди спрямована проти існуючого суспільного устрою, проти влади і тому є мистецтвом контрреволюційним за своєю суттю.

Відцурався Пир'єв і від усіляких «ізмів». Віднині режисер спрямовує свої зусилля на створення реалістичного «радісного» мистецтва, зрозумілого для народу і цілком лояльного до влади.

Щоправда, була спроба ще раз звернутися до сатири, але вже на матеріалі минулого. Вибір режисера впав на безсмертний твір М.В.Гоголя «Мертві душі». Для написання сценарію режисер запросив письменника М.Булгакова, який інсценізував «Мертві душі» для МХАТу.

За три місяці було написано сценарій, який одностайно схвалили відомі літературознавці. Почався підготовчий період, зформувалася творча група, до якої увійшли відомі митці: художник М.Акімов, компози-

тор Д.Шостакович, на ролі у фільмі погодилися В.Мейєрхольд, М.Охлопков, Ю.Завадський, К.Зубов. Від такої цікавої компанії можна було чекати непересічного твору. Але несподівано у провідній комуністичній газеті «Правда» з'явилася розгромна редакційна стаття «Сумбур замість музики» (...) щодо опери Д.Шостаковича «Леді Макбет Мценського повіту», де засуджувалися «формалістичні викрутаси» і пролунали заклики до створення правдивих, реалістичних творів на сучасному матеріалі.

Отже, до більш як сумнівного автора сценарію М.Булгакова, котрий мав складні стосунки з владою, додався ще й «скомпрометований» композитор.

Стаття настільки вплинула на Пир'єва, що він одразу переорієнтувався з минулого на сучасність і почав шукати відповідний сценарій. Зупинившись на сценарії К.Виноградської, І.Пир'єв створює картину про супершкідника, зв'язаного з іноземною розвідкою «Партійний квиток». Як це не дивно, фільм керівництвом кіностудії «Мосфільм» був визнаний невдалим, брехливим, спотворюючим правду радянської дійсності і покладений «на полицю». І лише після перегляду в Кремлі, де «Партійний квиток» було оцінено вищим керівництвом як твір політично правильний і актуальний, картина вийшла на широкий екран.

Український період у творчості І.Пир'єва розпочався із запрошення на роботу до Київської кіностудії її директором П.Нечесом, який запропонував йому сценарій «Багатої нареченої». Автором сценарію був Є.Помєщиков, який щойно закінчив ВДІК. Це була його дипломна робота. До навчання він працював вчителем у сільській школі в Україні, тому тема (дія картини відбувається в українському колгоспі) була вибрана не випадково.

У сценарії Пир'єв знайшов те, що він шукав, до чого прагнув: «Мені захотілося поставити таку комедію, де було б багато світла, повітря, радості. (...) Таку комедію, де б був жарт, гумор, завзяття. Де героями були б наші прості люди. І де було б багато музики і народних пісень.» [10]

Для ознайомлення з матеріалом Пир'єв разом із сценаристом здійснили подорож по Україні – Чернігівщині, Полтавщині, південних областях. Пир'єв був зачарований мальовничими пейзажами, біленькими хатами, гостинними, привітними людьми, рибалкою, піснями біля вогнища, тракторами на полях.

Описані у спогадах режисера враження не більше, ніж враження туриста, око якого ковзає по поверхні життя. Невідомо, чи точилися біля

тих нічних вогнищ розмови про те, через які випробування пройшли українські селяни: страшний голодомор, руйнацію сільського господарства і культури, розкуркулювання, терор, відчуження землі, насильницьку колективізацію, якою ціною оплачено оті трактори на полях, що з'явилися внаслідок прискореної індустріалізації країни.

Звичайно, автори фільму не могли не знати, що насправді відбувалося на селі, але всі ці серйозні проблеми вони залишили «за кадром», адже творили комедію, до того ж музично-ліричну, і вперше в радянському кіно – з цілком позитивними героями.

У Києві режисера і саму ідею створення комедії на сучасну тему зустріли неоднозначно. «Багато людей України, – згадував Пир'єв, – колгоспників, творчих працівників – допомагали нам, «москвичам», котрі не знали України, у створенні цієї картини, але багато людей було вороже налаштовано до нас. Нас називали «варягами», нам говорили, що ми нічого не розуміємо в Україні, нам ставили палиці в колеса, починаючи від «вищих» керівників і закінчуючи «товаришами» по творчій роботі. У розпал роботи тодішні керівники Ореловичі й Ткачі чинили такі труднощі і перешкоди, що робота по цій картині іноді підходила до зриву.» [11]

У газетах «Комуніст» та «Пролетарська правда» з'явилися статті, в яких фільм було схарактеризовано як «шкідливий», бо автори обмовляють і осміюють людей. Наприклад, виставляючи на посміх обліковця-рахівника, вони борються проти соціалізму на селі, адже соціалізм – це облік.

Слід відзначити, що жанр комедії в кіномистецтві 30-х років приживався досить складно. «Особливо у великому загоні, – писав журнал «Радянське кіно», – був жанр комедії. Деякі теоретики відмовляли йому навіть у праві на існування. «Поступовіші» схематики, що визнавали право на існування комедії, говорили, комедію можна створити тільки на матеріалі минулого, взявши недобитки капіталізму – в свідомості, в суспільстві, в побуті і т.ін. Комедія з позитивними персонажами була для них нонсенсом.» [12]

В обстановці недовіри, неприйняття, бурхливих дискусій пробивала комедія шлях на екран, адже розважальні фільми сприймалися як виявлення дрібнобуржуазних смаків. Заклик, що пролунав на одній з перших конференцій «Сміх – рідний брат сили» надихнув небагатьох кіномитців: С.Ейзенштейн почав роботу над сценарієм «МММ» (Мак-

сим Максимович Максимов), а О.Довженко – над сценарієм «Цар». Обидва проекти залишилися нереалізованими. Але в 1934 році на екрани вийшли одразу дві музичні комедії «Гармонь» І.Савченка і «Веселі хлоп'ята» Г.Александрова (обидва – кіностудії «Мосфільм»).

Фільм І.Савченка був першою комедійною картиною, створеною у лірико-поетичному жанрі. У ній розповідалося про життя колгоспної молоді. Кращий гармоніст на селі і водночас секретар комсомольської ячейки Тимофій Дудін закидає свою гармонь як класово недоречну, бо вважає співи і танці не на часі, а тому не до лиця веселити публіку. Молодь занудьгувала. Цим скористалися куркулі, які стали перетягувати хлопців і дівчат на свій бік. Тимофій зрештою зрозумів свою помилку і силу музики.

Фільм був своєрідною відповіддю на молодіжні дискусії про роль пісні, музики у житті сільської молоді. У своїй статті «Право заспівати» І.Савченко писав, що кінематограф має створювати веселі, музично-ліричні фільми для молоді.

Фільм не позбавлений прямолінійної дидактики і «класового підходу». На одному полюсі боротьби за молодь комсомольська гармонь, на іншому – гармонь куркуля Тоскливого, який співає занепадницькі пісні на кшталт «Ах, де ж ти, моя межа», штовхаючи хлопців і дівчат на шлях пияцтва і зневіри.

Але багато в чому цей агітаційно-пропагандистський примітив поступається ліричному настрою картини (фільм знято за поемою О.Жарова). Надзвичайно поетично зняті пейзажі, життєрадісна музика, в яку інтегровано фольклорні мотиви, ліричні пісні, просякнута світлом і сонцем динамічна сцена збирання врожаю – все це підносило стрічку над пересічною кінопродукцією. Відкриттям І.Савченка була і форма подачі діалогів у фільмі: герої розмовляли речитативом – прийом, який багато років потому повторив французький режисер Ж.Демі у своїх «Шербурзьких парасольках» (1963).

Вплив «Гармоні» на подальший розвиток музичної комедії безперечний. Те, що віднайшов І.Савченко, було використано і розвинуто І.Пир'євим в його музичних картинах 30-х років «Багата наречена», «Трактористи» і більш пізнього періоду «Свинарка і чабан», «Кубанські козаки».

В основі сюжету стрічки І.Пир'єва «Багата наречена» анекдотична ситуація, на якій можна було побудувати типову комедію інтриги. Тут є

і обман, і підступність, і непорозуміння.

В українському колгоспі живе чудова дівчина Маринка – красуня, розумниця, а головне – ударниця праці, і кохає вона симпатичного тракториста Павла Згару, теж передовика колгоспних ланів. Вже й весілля не за горами. Та поклав на Маринку око і рахівник Ковинька. Не так його дівоча краса приваблює, як трудодні Маринки та її слава, у променях якої хоче і Ковинька погрітися. І плете хитрий Ковинька інтригу : Згарі він виставляє Маринку як ледарку і прогульницю, а дівчині говорить, що Згара цікавиться тільки її трудоднями. Так зав'язується цілком водевільний конфлікт.

За офіційною доктриною генеральною темою радянського мистецтва у 30-ті роки оголошується праця і зображення трудового ентузіазму мас. Робітник-стахановець, колгоспник-передовик стають головними героями літературних творів, театральних спектаклів і кінофільмів, а ставлення до соціалістичної праці – мірилом суспільної і людської цінності людини.

Головний міфотворець від літератури М.Горький стверджує, що колгоспна праця висуває «людей зовсім нової психології»: «У чому це нове? Марія Демченко пише мені: «Праця – найбільша святиня у нашій країні. Вільна праця на користь нашої соціалістичної вітчизни – найбільше щастя і радість для мене, батьки якої працювали все життя, не знаючи насолоди працею». Так говорить не одна Демченко, і це не тільки нові слова, це нове почуття. Коли робочі люди відчували радість, насолоду працею? Позаяк вони ніколи ще не працювали на вітчизну, якої не мали, – вони не могли відчути цих почуттів.» [13]

Кадр з фільму «Велике життя» (1939, режисер Леонід Луков)

Отже, за М.Горьким, праця на соціалістичну державу – найвища цінність і лише така праця може дати радість і насолоду. Система мані-

пулювала традиційними цінностями, як от любов до землі, працьовитість селян, ставила їх собі на службу. При цьому селянство потрапляло у нове кріпацтво, міцно прив'язувалося до колгоспів, потрапляло у становище економічного і політичного безправ'я.

Курс на швидку індустріалізацію і модернізацію країни вимагав неймовірного напруження усього суспільства, зокрема і села як джерела сил і засобів для здійснення соціалістичного будівництва. Для цього потрібно було постійно збуджувати трудовий ентузіазм селян усілякими способами, в тому числі і за допомогою преси, літератури, мистецтва.

Головним драматургічним стрижнем фільму «Багата наречена» стала тема праці, що було схвально відзначено на Всесоюзній нараді по комедії: «Те, що картини Пир'єва «Багата наречена» і «Трактористи» (наступний фільм режисера – О.Ш.) зроблено на дуже важкому колгоспному матеріалі, на тракторах і трактористах – чудове явище. Це зроблено не тільки тому, що хотілося (...) догодити замовнику. Це принципове питання у рішенні комедії.» [14]

Тема праці, зображення трудових процесів, що в сценарії Є.Помєщикова були лише фоном, режисер виводить на перший план і надає їм патетичного, «високого суспільного, державного звучання». [15]

Життя колгоспного села і тема праці у фільмі є наскрізь міфологізованими. Стрічка починається сценою, що завдає настрій і ритм усій екранній дії. Під бадьорий марш виїжджають на широке пшеничне поле трактори. Трактору тут надається майже сакральне значення як провіснику нового колгоспного життя. Створюється характерна емоційна установка «на працю, як на бій», яка підкріплюється словами маршу: «Мы с чудесным конем все поля обойдем, соберем и посеем и вспашем. Наша поступь тверда, и врагу никогда не гулять по республикам нашим.»

В іншому епізоді вишикувані у щільну колону колгоспниці вирушають на поле. Вони хоч і босі, але сповнені щастя, рішучості і завзяття. Ідуть, співаючи: «Страна как мать зовет и любит нас». Отже, праця зображується і як свято, джерело суцільної радості і стабільності буття.

Ставлення до праці – основна риса, якою визначається не лише суспільна, а персональна цінність людини. Саме у цій сфері розкривається «хто є хто» і розв'язуються особисті конфлікти: знімається непорозуміння між молодими героями, які виявляються не ледарями, як їх намагається виставити один перед одним підступний рахівник, а найкращими працівниками. Та й сам Ковинька усвідомлює свою неправильну пове-

ділянку і кидається на допомогу колгоспникам під час бурі, що раптово налетіла і могла завдати великої шкоди врожаю.

Слід віддати належне режисеру, який темпераментно і майстерно відтворює масові сцени, знімаючи їх у чіткому монтажному ритмі, особливо кульмінаційний епізод бурі, коли зусилля людей, згуртованих у єдиному пориві, протистоять стихії. Найбільше вдалися авторам кадри на натурі, тоді як павільонні сцени, в яких відтворено сільські вулиці і сади, хибують на примітивність і штучність (оператор В.Окулич, художник М.Симашкевич).

Колгоспний колектив у фільмі змальовується як єдина сім'я, що опікується не лише трудовими показниками, а й особистим життям кожного. Взаємини дівчат у бригаді Палаги Рекрутяк надзвичайно доброзичливі, сповнені жартувань одна над одною і над женихами, а сама бригадирша, наче рідна мати, – вимоглива і водночас ніжна і турботлива.

Але головне у фільмі не побут, не характери героїв, не їх взаємини, а загальний настрій, який відтворюється через святковість, веселість, сяяння посмішок.

Важливий засіб відтворення святковості і піднесеного пафосу в фільмі – музика композитора М.Дунаєвського, що виконує і темпоутворюючу функцію. Динамічні сцени праці цементуються музичними ритмами пісень-маршів, внутрішні переживання героїні – ліричними аріями, що органічно вплетені в драматургію стрічки.

М.Дунаєвський – композитор могутнього таланту був виразником своєї епохи в її ідеалізовано-утопічному виявленні. «Я співець великих успіхів радянської країни» [16] говорив про себе композитор.

Пісні М.Дунаєвського, що зазвучали з екрану у фільмах Г.Александрова та І.Пир'єва, «ішли» в народ, сприяли утвердженню масової музики, пісні, до якої «серйозні» композитори ставилися зневажливо, а то й обвинувачували «легкі» жанри у «буржуазному походженні». Пісні-марші, що стали домінуючим жанром у пісенній творчості, мали символізувати переможну ходу радянської країни у світле майбутнє.

Фільм І.Пир'єва, як міфологічна модель, апелював до масової свідомості. Так чи інакше подібне мистецтво виникає не на порожньому місці. Яким би далеким від реальності воно не було, йому потрібні певні реалії. Ці підпірки можуть іти у товщу культурного шару, зокрема фольклорну творчість, що зберігає у собі неминущі базові цінності, як от прагнення до вільної праці, соціально-духовні ідеали народних мас, уявлен-

ня про життя і красу тощо. До того ж фольклор мав свій універсальний художній код, естетичні принципи для ефективної комунікації з поколіннями людей.

У вирішенні завдання зближення з глядачами в 30-ті роки кінематограф може завдячувати звероненню до фольклорної традиції, вплив якої позначився на творчості ледве не всіх визначних майстрів екрана. Це стосується і фільмів І.Пир'єва, що мали надзвичайну популярність досить довгий час.

У конструкції «Багатої нареченої» широко використовується фольклорний матеріал, як от казка, народні обряди, свята, але тут залучаються й інші джерела. Комбінуючи традиційні мотиви і елементи, режисер трансформує їх власним баченням.

Модель фільму Пир'єва включає як світ уявний, нафантазований авторами, так і деталі реальності. Але ці деталі ретельно відбиралися, очищувалися від суперечностей і складностей, шліфувалися. У сполученні з музикою вигаданий і костюмований світ комедії набував умовності, прикрашеності, казковості екранного зображення.

Беручи за основу такі базові народні цінності, як працелюбність, чесність, благородство, мрії про краще майбутнє, що у фольклорі завжди високо оцінювалися, а неробство, ледарство, хитрість засуджувалися і осміювалися, Пир'єв вводить їх в систему нової радянської міфології, показуючи опоетизовану дійсність як мрію про щастя і благополуччя, що стало законом життя. У фінальній сцені святкування успішного закінчення збирання врожаю торжествує ідея абсолютного щастя, коли суспільне поєднується з особистим, – відбувається весілля героїв.

Цікаво, що у картині режисер вдається до стилізації самого процесу творення фольклору. В сцені збирання врожаю у розпал роботи, коли дівчата енергійно рухаються за трактором Згари і в'яжуть снопи, а трактор раптом зупиняється через поломку, жінкам доводиться самим узятися за коси. І заспівали дівчата в'їдливі частушки про горе-тракториста.

Герой комедії – це звичайна людина, яка, за задумом авторів, в нових обставинах колгоспної дійсності, введена в ситуацію святковості, гри, жарту, розкриває свій творчий потенціал, своє оптимістичне ставлення до життя.

Безперечною удачею фільму був вибір на головну жіночу роль актриси Марини Ладиніної. Сільська учителька із Сибіру, вона закінчила

московський театральний театральний вуз (ГИТИС), працювала у МХАТі. Славнозвісні корифеї російської сцени К.Станіславський і В.Немирович-Данченко відзначали талант Ладиніної і пророкували їй великий успіх у театрі.

Але актриса обрала кінематограф. Вона зіграла вже в картинах «Ворожі стежки» і «Застава біля Чортова броду», коли Пир'єв запросив її у фільм «Багата наречена». Затвердження на роль Маринки відбувалося не без труднощів. Актриса знаходилася «під ковпаком» КДБ за сфабрикованим обвинуваченням, і режисеру довелося докласти чимало сил, щоб відстояти свій вибір. Пир'єв закохався в Ладиніну з першого погляду, згодом вона стала його дружиною, але це не полегшило її існування на знімальному майданчику. Надзвичайно суворий і вимогливий у роботі режисер, за яким закріпилося прізвисько Іван Грозний, ставився до дружини так же вимогливо, як і до інших акторів.

За своїми даними Ладиніна мало підходила на роль колгоспниці, але прекрасно вписувалася в систему координат пир'євської картини, її казкову стихію. Актриса й сама нагадувала принцесу з казки – тендітна, ніжна білявка із веселими очима і сміхом дзвіночком. Вона мала неабияке музичне обдарування і могла впоратися із будь-яким співочим матеріалом. Її героїня приваблювала дівочою чистотою, наївністю, довірливістю, внутрішньою інтелігентністю і водночас активністю характеру, безкомпромісністю у любовних стосунках. Відтоді актриса була приречена грати варіації образу ідеальної нареченої, багатої не лише своєю красою і дівочими чеснотами, чарівністю характеру, а передусім – трудовою славою, високими показниками в праці, у наступних фільмах Пир'єва. Але завдяки їм вона стала надзвичайно популярною, справжньою зіркою кіно.

Бригадирша Палага Рекрутяк – інша іпостась жіночого образу. Актриса МХАТу Г.Дмоховська грає вольову, рішучу, сильну жінку, організатора сільського виробництва, яка впевнено командує своєю бригадою, а міцною статурою нагадує колгоспницю з відомої скульптури В.Мухіної, що стала олицетворінням радянської епохи, єднання робітників і селян. Досить блідо виглядає жених Згара. Але це не стільки провина актора Б.Безгіна, скільки відсутність цікавого драматургічного матеріалу

Носієм комедійного начала є традиційний дід (актор Ф.Курихін), колгоспний сторож, який розганяє вечорами закохані парочки, вчить

молодих «правильним» танцям і пильно слідкує за поведінкою своєї онуки Маринки, сільський перукар, котрий стриже і бриє тільки «своїх» (актор С.Шагайда), і, звичайно, хитрюга Ковинька (актор І.Любєзнов).

За своїм матеріалом, «пропискою» на Київській кіностудії і місцем знімання в селі біля Канева фільм «Багата наречена» вважається українським. Але в даному разі можна говорити лише про український колорит, а не про відтворення національного світовідчуття українців. Українські мальовничі пейзажі, вишиванки на дівчатах, українська народна пісня, введена в тканину картини, подекуди українські слова в російськомовному тексті – ознаки цього колориту. Якщо взяти до уваги, що фільм Пир'єва зовсім не реальність, а лише її імітація, то від нього дарма вимагати глибини у відтворенні українського життя, українського національного характеру.

Окрилений успіхом «Багатої нареченої», Пир'єв разом з Є.Помєщиковим приступають до створення фільму «Трактористи» (1938), який багато в чому повторював попередню картину. «Якщо не брати до уваги історичний фон кожного окремого фільму Пир'єва, – пише критик М.Туровська, – то морфологія (термін В.Проппа) їх є на рідкість стійка, однакова і чітко визначена. Усі розказані в ній історії є по суті передісторії весілля... Усі історії мають у своїй основі традиційний прийом «затримки дії».Він належить не сфері психології, а сфері умовності, сфері жанру. Цей прийом, знайдений уже в «Багатій нареченій», варіювався із фільму в фільм» [17]

Повторюється сценаристами і такий мотив, як кохання ударника і ударниці, котрі скоріше не любовні партнери, а товариші, а іноді суперники у праці, чим підтверджується думка, що жінка в радянській країні таки досягла рівноправності з чоловіком, принаймні на колгоспному полі.

Любовна лінія, як і в «Багатій нареченій» будується на водевільній ситуації. У центрі знову боротьба за кращу дівчину на селі – Мар'яну Бажан. Їй так надокучили численні залицяльники, що вона домовляється з трактористом Назаром Думою, щоб той удавав себе за її нареченого, а він і насправді закохався. А Мар'яна полюбила Клима Ярка, демобілізованого танкіста, який, побачивши портрет Мар'яни в газеті, їде в її село, щоб познайомитися з дівчиною. Усілякі непорозуміння подолано і взаємини Мар'яни і Клима приходять до свого логічного кінця – весілля.

Хоча Пир'єв згадував, що прототипом Мар'яни Бажан була знатна

стахановка-трактористка Паша Ковардак [19], героїня М.Ладиніної з фільму «Трактористи» – це по суті той самий персонаж, що і в попередній стрічці. Тільки автори підвищують її суспільний статус. Тепер вона не проста колгоспниця, а бригадир тракторної бригади, в руках у неї не граблі, а гаечний ключ, вишиванку вона змінила на комбінезон, не ходила боса по полю, а хвацько їздила на мотоциклетці.

Поява ж такого героя, як Клим Ярко пов'язана з привнесенням у фільм так званої «оборонної» теми. У перших же кадрах картини в короткому монтажі показано танкові маневри на Далекому Сході і трьох демобілізованих танкістів у вагоні поїзда. Росіянин, грузин, українець – дружний «екіпаж машини бойової» – мріють про мирну працю, але під звуки воєнизованого маршу «Три танкіста», що його потім співала вся країна.

Час, дійсно, був дуже тривожний, у повітрі пахло порохом війни, яка наближалася до кордонів країни і на Заході, і на Сході. Зовнішня політика і самого Радянського Союзу, однією із ознак якої була мілітаристська спрямованість, вимагала зосередження людей на підготовці до війни.

Відгукуючись на цю злободенну проблему, Пир'єв робить героєм своєї стрічки колишнього військового. За задумом, саме він може стати справжнім організатором колгоспного колективу, підняти трудову дисципліну і зміцнити патріотичний дух селян. Клим Ярко надзвичайно енергійний, розумний, веселий, майстер на всі руки: може на слух поставити діагноз трактору, знайти поломку, бути неперевершеним в танці, благородним до мнимого суперника Назара Думи, допомагаючи тому стати ударником праці, гідним кохання Мар'яни. Клим згуртовує розхлябану і ліниву бригаду трактористів, виводить її на передові рубежі у соціалістичному змаганні, виступає ініціатором оволодіння військовою справою.

З фільму «Трактористи» почалася всенародна слава актора М.Крючкова, який виконує роль Клима Ярка. Актор мав ясну і чітку соціальну типажність людини з народу: просте обличчя, широкі плечі, міцно скроєну постать, в якій відчувалася надійна чоловічв сила. Він втілював характерний ідеал свого часу, який виявлявся в цільності натури, дійовості, наполегливості, мужності. Виражаючи певний соціальний тип, Крючков все-ж таки зумів надати своєму герою певних індивідуальних рис, будуючи роль на сполученні зовнішньої зібраності, твердості з відкритою життєрадісністю, яскравим темпераментом.

У фільмі «Трактористи» народився і цікавий акторський дует Б.Андрєєва (Назар Дума) і П.Алейнікова (Савка). Комедійність цієї пари досягалася шляхом співставлення персонажів – великого, неповороткого Назара, який був втіленням могутньої фізичної сили і по-дитячому наївного характеру і худорлявого, верткого, здатного на різні витівки Савки. Цей тандем майже в незмінному вигляді перекочував у фільм Л.Лукова «Велике життя» і став надзвичайно популярним.

Щоб надати картині епічності, режисер спрямовує камеру оператора О.Гальперіна на зображення пейзажів, хироких нив, руху тракторів, танків.

Музика в «Трактористах», як і в попередньому фільмі Пир'єва, відіграє надзвичайно важливу, навіть провідну драматургічну роль у створенні ідеалізовано-романтичного світу картини, патетичного настрою. Пісні-марші братів Покрасс на слова Б.Ласкіна закликають на подвиги і в мирний час, і в роки можливої війни, в якій під проводом великого вождя неодмінно буде здобуто перемогу:

«Гремя огнем, сверкая блеском стали,
Пойдут машины в яростный поход,
Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин
И первый маршал в бой нас поведет».

Показово, що пізніше, після розвінчання культу Сталіна, в новій редакції фільму останні рядки зазвучали так:

«Когда суровый час войны настанет
И нас в атаку Родина пошлет».

Фільми міфотворця Пир'єва, безумовно знаходяться в рамках естетики пізньосталінської епохи, коли рівень восхваляння системи і її вождя досяг свого апофеозу, відвертої помпезності, що оберталося несмаком і лубочністю. Щодо цього особливо характерна фінальна сцена «Трактористів» – весілля Мар'яни Бажан і Клима Ярка. Це весілля «на всю область» відзначалося показовою пишністю, розкішно накритими столами, радістю через край, урочистими і жартівливими промовами, відчуттям абсолютного щастя.

З легкої руки Пир'єва подібні фінали «загуляли» по багатьох фільмах і перетворилися на кіноштамп.

В епоху пізньосталінської естетики всупереч твердженням теоретиків соціалістичного реалізму про різноманітність художніх напрямів, стилів, жанрів – у комедійному жанрі запанував один – музично-лірична комедія. Фільми Пир'єва довели можливість створити комедію з цілком позитивними персонажами і це стало майже еталоном. Митці наслідували модель Пир'єва, відмовившись навіть від натяків на критику існуючого положення речей. По суті зовсім був відкинутий такий жанр, як сатира, бо вважалось, що сатирі немає місця при соціалізмі.

• • •

У 30-і роки головним завданням мистецтва оголошується зображення людини «нової соціалістичної формації». Герой-маса, характери-символи, створені режисерами-новаторами 20-х років у руслі поетично-монтажного напряму, вже не задовольняли. Потрібні були індивідуалізовані персонажі, з якими глядач міг би ідентифікувати себе, що активізувало б пропагандистську і виховну функції кіномистецтва.

Змінювалася концепція героя. Якщо у 20-ті кінематограф цікавив сам факт прийняття героєм революції («Два дні», «Нічний візник») то тепер на перший план виходить соціалістична «перековка» людей – учасників перетворень, що відбувалися в країні. Нові герої вже не стояли перед головною проблемою морального вибору, не коливалися, не рефлексували, не сумнівалися. Для них питання – прийняти чи не прийняти революцію – вирішене назавжди.

Щоправда, вони ще вимагали певної шліфовки, щоб позбутися «пережитків минулого», «дрібнобуржуазної ідеології» і достойно увійти до соціалістичного колективу.

Колективність, що дедалі більше набувала тоталітарних рис, пронизувала все життя, була формою його організації на всіх рівнях – економічному, виробничому, суспільному – і засобом формування людини, цінність якої визначалася вірністю комуністичним ідеалам.

Соціалістична колективність вибудовувалася за суворою вертикаллю. Зверху знаходилися вожді, партійні лідери, керівники усіляких рангів, а знизу – «прості» люди, на яких і мала впливати вся вертикаль, щоб зробити їх слухняними «гвинтиками», позбавленими права вийти за рамки системи.

Така модель колективності стала провідною у кіномистецтві 30-х

років особливо в картинах, присвячені сучасності. О.Довженко писав про свого Івана з однойменного фільму: «... Ставлячи його маленьким на великому фоні, я не роблю його героєм, який веде картину, а роблю героєм, котрого ведуть...» [19]

Нечувану енергію мас, що вибухнула під час революції, потрібно було спрямувати на виконання нових завдань, створення соціалістичної держави і здійснення утопічної комуністичної мрії – побудови суспільства, в якому буде забезпечено «царство свободи», соціальну гармонію і щастя людини.

На даному історичному етапі ці завдання конкретизувалися оголошенням партією курсу на індустріалізацію і колективізацію. Народ знову отримав образ «великої мети». У горнилі цих суспільних процесів і відбувалося становлення особи як «колективної» людини , власне «Я» відсувалося на задній план, а по суті зовсім нівелювалося.

Мистецтво, зокрема кіно, мало відображати процеси, які відбувалися в країні, що визначало його тематику («тематизм» взагалі істотна сторона ідеологізованого мистецтва). Кіно обирає курс не на фіксування реальності в її протиріччях, художнє дослідження людини, а на літопис «легендарного часу» з його пафосом, революційною спрямованістю. «Заберіть усі п'ятаки мідних правд. Залиште тільки золото правди», – закликав О.Довженко.

Попри всі гасла дати індивідуалізовані образи героїв, насправді вони передусім мали втілювати «типові» риси епохи. Природа відтворення людини в кінематографі 30-х років орієнтована не тільки і не стільки на форми і способи мистецтва, а передусім на запрограмовані уявлення про світ , про історію, про людську особистість. Розуміння індивідуального було суворо обмежене. Людина розглядалася як суто соціальний продукт, її біологічне начало зовсім відкидалося.

На екрани прийшли герої революції та історичні діячі з міфологізованими біографіями (Чапаєв, Щорс, Пархоменко, Котовський та ін.), обрані владою рекордсмени праці Ангеліна, Демченко, Стаханов, Ізотов. Це були «ідеальні» персонажі, до яких мала підтягуватися «проста людина». Ці образи багатократно клонувалися з різним ступенем таланту митців. Художники кожний по-своєму відповідали на керівне соціальне замовлення, але всі вони мали діяти в одному ідеологічному і естетичному полі методу соціалістичного реалізму, що обумовило творчі драми багатьох митців. Вільно чи невільно ламаючи себе, їм доводи-

лося йти за нормами догматичної естетики, які розроблялися у високих адміністративних кабінетах, розповсюджувалися на сторінках преси і набували характеру незаперечного принципу.

У 30-ті роки остаточно оформлюється поняття «позитивного героя» як уособлення типових рис характерів, найбільш потрібних для соціалістичного перетворення життя. Якості соціальної категорії детермінували внутрішнє і зовнішнє обличчя позитивних персонажів, які відзначалися цільністю вдачі, ясною і чіткою соціальною типажністю, стійкістю, мужністю тощо.

На ролі позитивних героїв добиралися актори привабливі, з міцними статурами, простими, відкритими обличчями, гарними посмішками, що забезпечувало їм популярність у глядачів. Авторитет екранних образів- еталонів був незаперечний. Такі актори, як Крючков, Боголюбов, Орлова, Ладиніна, Столяров, Андрєєв, Бабочкін, Чирков, Алєйніков стали справжніми зірками.

Позитивні герої, чи то керівники, або прості трударі (як правило літні, мудрі люди, носії моральних чеснот) були колективоутворюючим фактором, вони згуртовували колектив, вели його до нових перемог у праці.

За народною традицією творче ставлення до праці, працелюбство завжди схвалювалося. Але в тоталітарному суспільстві праця, особливо фізична, абсолютизувалася і займала ключове місце в радянській ідеології. Центральне місце відводиться праці і у фільмах 30-х років, присвячених темі індустріалізації та колективізації. Тут праця часто – єдина складова життєдіяльності людини. Ентузіазм мас переважно зображався на екрані шляхом демонстрації трудових процесів і роботи всіляких машин і механізмів («Іван», «Симфонія Донбасу», «Велике життя» та багато інших стрічок). Велика увага приділялася впровадженню передових методів, різним починам, рекордам, за які кращі трудівники отримували аплодисменти, квіти, схвалення керівників, інколи – невеликі подарунки і нагороди. Про економічне стимулювання не йшлося. Життю при соціалізмі був притаманний аскетизм, який всіляко підтримувався як моральний ідеал. Герої екрана не прагнули багатства і розкошів, і це відбивалося на екрані. Побут їх домівок, гуртожитків зображався без прикрашення й лакування (такий собі «побутовий реалізм»).

Ще одним типовим персонажем, що забезпечував загальноприйня-

ту кіномодель 30-х років, був шкідник. Важко назвати фільм, в якому б цей персонаж був відсутній. Він мав різні обличчя і різне соціальне походження. У фільмах про колгоспне життя – це куркуль, який міг пробратися і в місто, щоб шкодити на заводі, в шахті («Велике життя»). Часто це була людина з «колишніх», або член певної організації. Шкідник, як правило, мав непримітну зовнішність, маскувався під «своїх» і капостив, де тільки міг. Викривався він здебільшого не спецорганами, а самим колективом, «простими» людьми. Зображення шкідництва не тільки і не стільки додавало гостроти сюжету, як було потрібне, щоб відволікати глядачів від реальних проблем і труднощів. Цей всюдисущий персонаж мав підтверджувати сталінське положення про загострення класової боротьби в процесі розбудови соціалізму.

Виробнича тема, яка стає провідною в кіномистецтві тоталітарної доби, вирішувалася на основі ілюстрації політичних і економічних гасел – на примітивному рівні в агітпрофільмах 30-х років і більш високому в картинах, де ця тема розкривається через характери активних учасників і керівників боротьби за соціалізм.

Одним з найвідоміших режисерів, який репрезентував цей тематичний напрям в радянському кіно, був Леонід Луков. Виходець з робітничого середовища Донбасу (народився в Маріуполі у 1909р.), Луков присвятив йому велику частину своєї творчості. Ставши активним комсомольським діячем, як кореспондент співпрацював з редакціями маріупольської газети «Наша правда», журналу «Забой» (орган спілки пролетарських письменників Донбасу), а пізніше працював у «Комсомольці України» в Харкові.

У лавах комсомолу Луков проходив свої перші політичні, ідейні й кіноуніверситети. За його ініціативою при Харківському обкомі ЛКСМУ було організовано учбовий комсомольський кіноколектив «Кинорабмол» і відкрито перший у республіці комсомольсько-молодіжний кінотеатр. У цих осередках молодь знайомилася з сучасним українським кіно, вивчала основи акторської, операторської професії, обговорювала фільми. Колектив тісно співробітничав з Товариством друзів радянського кіно і фото (ТДРФК) і своїм головним завданням вважав ідейно-естетичне виховання глядачів, в дусі пропаганди комуністичних ідеалів.

Першою спробою фільмування для Лукова стала ігрова короткометражна стрічка «Накип» (1929), присвячена боротьбі проти бюрократизування комсомолу, яка вийшла під фірмовою маркою «Виробництво

колективу «Кинорабмол», а також документально-публіцистичний «монтажний фільм» «Батьківщина моя – комсомол».

Наступну картину «Корінці комуни» (1931) Л.Луков знімає вже на Київській кінофабриці. Ця стрічка показова лише тим, що відбиває тенденцію дитячого радянського кіно 20 – 30-х років, в якому юні герої не займаються своїми справами – не грають , не вчаться, не фантазують, а вирішують проблеми дорослих : допомагають колгоспникам перемагати труднощі соціалістичного будівництва, викривають шкідників, борються з куркулями. Група «Кинорабмол» на чолі з Л. Луковим влилася у юнацький сектор Київської кінофабрики, керований молодим тоді драматургом, редактором О.Корнійчуком, який згадував про кіномолодь тих років : » ... це були справжні романтики, які ходили в латаних штанях, але бачили прекрасне майбутнє. Молодь не тільки знімала фільми, а й брала участь у гарячих дискусіях... Ніколи не забуду молодого Лукова, який виходив на трибуну в поношеному піджаку, без краватки і вступав у запеклу полеміку з уже відомими режисерами, які були одягнуті у заморські костюми, яскраві «гольфи» і виголошували тривіальні істини... Луков був душею юнацького сектору». [20]

Режисер знову звертається до комсомольської теми і ставить фільми «Італійка» про комсомол на шахті, «Ешелон №..» про комсомол на залізничному транспорті, «Молодість» про комсомол у громадянській війні.

По суті це були пересічні агітпропфільми із набором звичайних штампів: комсомольці долають різні виробничі труднощі, виявляючи небачений ентузіазм, борються із замаскованим ворогами і , звичайно, перемагають. Та й сама знімальна група демонструвала неабиякий ентузіазм: всі картини створювалися «ударними темпами».

Фільм про відбудову старої шахти з екзотичною назвою «Італійка» цікавий тим, що вперше фільмування відбулося безпосередньо на шахті, у забої. Це викликало дискусію на кінофабриці. Скептики твердили, що знімальний матеріал нефотогенічний і знімати у забої не можна.

Луков писав з цього приводу: «Картину «Італійка» потрібно було зробити терміново, ударним порядком... Ми поклали собі за обов'язок працювати без вихідних днів, і часто по 18 годин знаходилися у шахті, не піднімаючись на-гора. Багато хто з кіно-робітників умовляв знімати фільм у павільйонах. Але ми вирішили створювати його на правдоподібній вугільній фактурі, щоб картина не фальшувала, не викликала посмі-

шок шахтарів. Я прагнув зробити фільм без усіляких хитрувань, без жонглювання так званими трюками, фільм, зрозумілий шахтарям, при чому шахтарям різного культурного рівня». [21]

В цьому висловлюванні – ціла програма, за якою, власне, працювали режисери виробничої теми початку 30-х років: показ трудових процесів, які й мали відтворювати ентузіазм мас, вірогідність фактури як вияв «правдивості» зображуваної на екрані дії, відмова від «трюків», під якими розумілися «витівки» монтажного кіно, а отже зрозумілість для всієї глядацької аудиторії.

Кадр з фільму «Велике життя» (1939, режисер Леонід Луков)

Свій «кінорабмолівський» період Луков завершив «замовним» фільмом «Молодість», створеним до 15-річчя ВЛКСМ. Звичайно, в роботі він набув професіонального досвіду, і тому як людині енергійній та ініціативній йому було вже затісно у рамках агітпропу.

Фільм «Я люблю» (1936), що засвідчив зрослу майстерність Лукова як режисера, створювався за першою частиною роману О.Авдєєнка, який було названо одним з найкращих творів радянської літератури на першому всесоюзному з'їзді радянських письменників. [22]

О.Авдєєнко, теж виходець з Донбасу, ще в дореволюційний період працював у шахті. Враження трудової юності допомогли йому відтворити картину життя і побуту передреволюційного Донбасу. Сценарій до фільму написав сам письменник на замовлення Українфільму, скоротивши деякі сюжетні лінії й перевівши роман у жанр соціально-побутової кінодрами.

Драматичний жанр вимагав психологічного наповнення персонажів, тому режисер запросив на головні ролі досвідчених російських і українських акторів: О.Чистякова, І. Чувельова, В.Гардіна, Н.Ужвій, Д.

Введенського, О.Антонова. Тут знялася і юна Гуля Корольова, талант якої не встигнув сповна розкритися, у 1942р. вона загинула на фронті. У роботі над стрічкою брали участь також уже визначні майстри екрана – оператор І.Шеккер і художник М.Уманський. Отже вперше Л.Луков мав доброякісний сценарій і професійну знімальну групу.

Темою фільму став розпад селянської родини, що приїжджає на Донбас у пошуках кращої долі і опиняється у тяжких умовах праці й побуту і жорстокої капіталістичної експлуатації.

Ситуація цілком типова для передреволюційної Росії, коли тисячі селянських сімей, яких голод і злидні гнали на заробітки в місто, де вони, відірвані від матінки-землі і звичного укладу життя, зазнавали деформації й руйнації.

Вихід із цієї ситуації і шлях до свободи і щастя народу автори вбачають у союзі робітників та селян і їх спільній участі в організованій класовій боротьбі. Це і є ідейно-політичне надзавдання картини.

У центрі фільму – три покоління селянської родини. Її глава, старий Никанор Голота – уособлення «індивідуалістичної» селянської психології. Никанор прийшов на шахту з єдиною мрією – заробити грошей і повернутися в село. Але коли ця мрія зазнає краху, інше бажання оволодіває Никанором – побудувати власну хатинку на спустошених пагорбах. Для досягнення мети у Никанора є лише одна зброя – його надзвичайна фізична сила. Заради копійки він іде працювати в небезпечну ділянку. В результаті – убога халупа, каліцтво, божевілля і смерть.

З драматичним напруженням розгортається на екрані трагедія Никанора. Спочатку – це здорова фізично і морально людина, яка для досягнення хоч якогось добробуту обирає єдино правильний шлях – працю, однак не розуміє, що працює не на себе, а на хазяїна. Він приймає існуючий порядок як належне, бо стоїть на найнижчому рівні політичної свідомості. І тільки повний крах ілюзій приводить Никанора до соціального протесту, але цей протест має яскраво виражений стихійний характер: він ледве не вбиває облудного хазяїна і у нападі божевілля розбиває ломом свою хатинку. (До речі, це найбільш вражаючі сцени фільму).

Проблема Никанора ще і в тому, що він зовсім відокремлений від робітничого колективу і не йде з ним на будь-які контакти, навіть від допомоги у найскрутніший час відмовляється, бо такою є його гідність.

Актор О.Чистяков, виконуючий роль Никанора, підкреслює його

«дикість», «вибуховість» вдачі, некерованість емоцій. Багато про що говорить зовнішній портрет героя. Це велика, незграбна, кремезна людина із скуйовдженою головою, з шаленим блиском в очах у хвилини гніву.

Чистякову вдалося передати небагатий, але й неоднозначний почуттєвий світ героя. У цій похмурій, темній людині живе любов до своєї родини: світлі і чисті мрії про майбутнє. У психологічно тонко розробленій сцені побиття Никанором сина Остапа розкриваються рухи його душі, його внутрішній світ.

Остап не віддав батькові получку, і Никанор починає жорстоко його бити. Але коли він дізнається, що син витратив її на підкуп майстра Бутилочкіна, щоб отримати «прохвесію», то одразу заспокоюється, очі його теплішають, а велика незграбна рука ніжно і невміло гладить Остапа по голові, як маленьку дитину. І от вже батько і син, обійнявшись, співають і мріють уголос про кращу долю, а на екрані – одиноке дерево з порубаними гілками – пряма аналогія з самими героями.

Никанор – пропаща людина. Син Остап (Актор І.Чувельов) – плоть від плоті його. Він теж мріє досягти успіху сам-один, але коли нічого з того не виходить, і його звільняють із заводу, починає прислухатися до робітника-революціонера Гарбуза, який пропонує йому приєднатися до «організації», яка це «організація», глядачі 30-х років добре розуміли. Ідеологічно-політичний перст вказує прямо: шлях у організованій класовій боротьбі під проводом більшовиків. Його починати батькам, а слідом за ними підуть і їх діти. Саме з маленьким сином Остапа – Санькою автори пов'язують надії на майбутнє: прийде покоління рішуче й сміливе. У фінальній сцені похорону Никанора Санька кидає гнівні слова хазяїну шахти, прольотка якого перетинає шлях процесії: «Ось підросту – обов'язково уб'ю тебе, пузатий... Чесне слово!»

Цікаво, що історія Санька мала продовження, але вже у другій частині роману, де він стає активним будівником соціалізму.

Твір Лукова – чи не найперший «акторський» фільм в українському кіно 30-х років. Актори знайшли виразні фарби, щоб наділити своїх персонажів певними індивідуальними якостями. Це і обумовило вірогідність характерів – пихатого і жорстокого хазяїна шахти (В.Гардін), підступного любителя молодих дівчат майстра Бутилочкіна (Д. Введенський), турботливої матері родини (Н. Ужвій), чуйної і щирої Варі (Г. Корольова).

Режисер у співпраці з оператором І.Шеккером і художником М.Уманським відтворили убоге обличчя робітничого селища з красно-

мовною назвою Собачіївка як образ нужденного життя шахтарів дореволюційного Донбасу.

Музична драматургія стрічки (композитор І. Шишов) включала різнорідні елементи, характерні саме для шахтарського середовища: народні пісні, міщанські романси, мелодії, виконані на гармошці та шарманці.

Отже, у професійному плані фільм «Я люблю» був сходинкою вгору у творчій біографії режисера.

Від минулого Донбасу Луков перекидає місток у його сучасність і ставить свій знаменитий фільм «Велике життя» (1939), який вважався неперевершеним зразком втілення робітничої теми, мав екранне довголіття і був радянським культовим кінотвором.

Любов народу фільм заслужив тим, що, знаходячись у загальному руслі тогочасного кінопроцесу, він вигідно вирізнявся у потоці сірих, протокольних безпристрасних картин.

Успіху стрічки сприяло те, що її зроблено емоційно, з симпатією до героїв. Їх відтворено не як ідеальні моделі, а як «живих» людей, тому глядачі цілком могли ідентифікувати себе з ними. Безперечно, у цьому велика заслуга акторів, які привнесли у фільм комедійні нотки, оптимістичний настрій. Тут багато точних і влучних деталей з життя і побуту шахтарів, «підмічених» камерою оператора І. Шеккера, вірогідно відтворена художником С.Зарицьким обстановка дії, поетично зображена натура – терикони, шахтарське містечко, випалений і висушений суховіями навколишній степ. Велику роль у популярності фільму відіграла музика М.Богословського, пісні, що стали знаковими «хітами» часу.

Робітнича тема в творчості Лукова, людини, безсумнівно, обдарованої і щиро захопленої своїми героями, не могла не привести його до бажання закарбувати на екрані їх трудові подвиги і ентузіазм. «Лад їхніх думок і почуттів, їх життя, сльози і пісні – все це стало для мене невичерпним джерелом творчості», – писав Луков в автобіографії. Стаханівський рух, який ініціював небувалий вибух ентузіазму трудящих, не міг не привернути увагу Лукова. Він цілком поділяв концепцію, що ентузіазм мас народжується в надрах самих мас, а партійні функціонери підтримують його і спрямовують у потрібне русло.

Саме за таких умов і відбувається соціалістична «перековка» людини, яка, звільняючись від «пережитків минулого» стає свідомим громадянином, займає «активну життєву позицію» і знаходить своє покликання і щастя в праці, що оголошується справою «честі, доблесті і ге-

ройства». Ставленням до праці вимірюється цінність людини і її місце і призначення в світі.

Увагу Лукова привернув роман П. Ниліна «Людина іде вгору», надрукований у журналі «Новый мир». Українфільм звернувся до письменника з пропозицією написати сценарій. І коли був готовий перший варіант, режисер одразу приступив до відбору акторів. При доопрацюванні сценарію Нилін писав текст «на живих акторів», уточнював з ними сюжетні лінії, різні деталі поведінки персонажів, діалоги, враховуючи індивідуальні особливості виконавців.

При зніманні картин, яке відбувалося на шахті ім. Артема в місті Шахти коло Ростова-на-Дону, режисер вимагав від своїх акторів вивчати життя шахтарів, їхні навички, манеру поведінки. Актори спускалися на глибину 500 м, спостерігали за роботою «підземних» людей, освоювали прийоми роботи з відбійними молотками.

Тут же було проведено і більшість зйомок, незважаючи на складність умов, особливо для знімання синхронних сцен. Все це, звичайно, пішло на користь картині.

Але автори не могли, хоч би й хотіли, вийти за рамки нормативної естетики, що форсовано формувалася у радянському кінематографі 30-х років. Заданість характерів і їх довільна «еволюція» у фіналі, сувора дидактика, мінімально підкріплена художньою аргументацією, були присутні в фільмі у помітних дозах. Тут уже проглядався конфлікт «хорошого з кращим», який остаточно оформився пізніше.

Сюжет будувався на подіях, стереотипних для літератури, драматургії фільмів про стахановський рух, у центрі яких – молодий герой, котрий ще не усвідомив своєї «історичної ролі» і «відстає» від колективу, що крокує в майбутнє, а потім цим же колективом і перевиховується. На очах у глядача відбувається казкова «перековка» Харитона Балуна.

Харитон, підбурюваний дружками – «розчарованим» Курським і «співучим» Ляготіним, випив «з горя», з причини безнадійного, на його думку, кохання до Соні Осипової, і вчинив нічний скандал у жіночому гуртожитку. Хуліганська витівка Харитона призвела його до товариського суду. (Товариські суди були винаходом системи як форми безпосереднього впливу колективу на людину.) Голова суду, старий шахтар Козодоєв зрозумів переживання «несвідомого» колишнього сільського, малограмотного хлопця, повірив у його шахтарський та-

лант. Ветеран учить Балуна рубати вугілля і залучає його у впровадження нового методу вуглевидобутку. Героїчна праця остаточно формує характер Харитона Балуна.

На черзі – перевиховання Вані Курського – веселого балакуна у незмінній кепочці, з гітарою в руках.

За душі молодих героїв борються дві протилежні сили: з одного боку – партійний керівник Хадаров і безпартійний Козодоєв, з іншого – замаскований куркуль Кузьмін і його племінник Ляготін, які проникли на шахту для влаштування саботажу і диверсії.

Є ще третя сила, що теж негативно впливає на події, заважаючи ступати колективу вперед. Це – голова шахткому Усинін, бюрократ з партійним квитком у кишені, людина «чужа», яка плете безкінечні інтриги проти Хадарова і молодих шахтарів.

Вибір акторів Б.Андрєєва і П. Алейнікова на ролі Балуна і Курського є найбільшою удачею фільму. Характери цих персонажів, нерозлучних друзів, створюються за контрастом. Незважаючи на несхожість характерів, вони втілювали дві сторони однієї медалі. Все в героях Андрєєва і Алейнікова свідчило про багаті душевні ресурси у поєднанні з незрілістю.

Актор Б.Андрєєв наділяє свого героя індивідуальними рисами, він показує за силою цього велетня і мовчуна – дитячу незахищеність душі, за зовнішньою грубістю – доброту і соромливість, за спокоєм – здатність до вибуху емоцій.

Якщо Харитон важкодум, неповороткий, часто похмурий, то Ваня Курський – з чарівною посмішкою, легкий , рухливий, спритний, веселий, дотепний. У виконанні Алейнікова Ваня – надзвичайно харизматична людина. Як і Балун, він любить «пропустити» чарку і побешкетувати, але робить це навіть артистично. Щоб виправдати свою часом негарну поведінку, Ваня ховається за машкарою «розчарованої в житті людини» і живе до пори за принципом «моя хата скраю».

Курський увесь час смикає Балуна, провокує його на всілякі «каверзи». Із їх взаємин народжується те комедійне начало, яке так приваблювало глядачів. Тут використано прийом, давно випробуваний у мистецтві (згадаймо відомі пари: Дон Кіхот і Санчо Панса, Робінзон і П'ятниця.) До нього часто звертається і естрада (парний конферанс).

Індивідуалізація героїв у фільмі Лукова не виходила за певні рамки

і торкалася лише поведінкової моделі існування героїв на екрані, що не суперечило їх швидкому переродженню у фіналі.

До свого зіркового часу – небувалого рекорду видобування вугілля хлопці приходять під «керівництвом» старого мудрого шахтаря Козодоєва, носія усіляких чеснот (І. Пельтцер) – совісті, честі, гідності трудової людини – і парторга Хадарова, який відіграє ключову роль у долях молодих героїв.

Це типовий персонаж, клонований у багатьох картинах 30-х років. Він мав загальні якості лідера: цілеспрямованість, переконаність, уміння згуртувати колектив, партійну принциповість, непримиренність до ворогів і всіляких пристосуванців.

Таким був і парторг Хадаров. Він бачив людей наскрізь, підтримував Балуна, Курського, допомагав їм позбутися «пережитків минулого», вирішувати особисті, навіть інтимні проблеми, що мало бути виявленням його людяності. Хадаров сприяє налагодженню стосунків між Балуном і його коханою дівчиною Сонею. І марно Харитон приревнував його до Соні, адже партійний керівник, як годиться, був – моральна, стійка і чесна людина.

На роль Хадарова режисер запросив відомого актора І.Новосельцева, який мав ясну й чітку соціальну типажність і втілював морально-естетичний ідеал свого часу. Хадаров позиціонувався на екрані як проста і доступна людина, але в певні відповідальні моменти підносився до соціального пафосу і починав говорити цитатами з Леніна: «Ленін вважав, що соціалізм будуть будувати люди, виховані капіталізмом, ним зіпсовані й розбещені, проте ним же загартовані у боротьбі. І я вірю, настане день, коли цього Харитона ми будем у партію приймати» [23]

Ці слова адресовано демагогу і пристосуванцю Усиніну (С. Каюков), який не вірить у «справжнє зерно» в молодих шахтарях, стравлює людей, інтригує проти інженера Пєтухова (М.Бернес), який пропонує передовий метод видобутку вугілля, і цим шкодить загальній справі. Усинін – голова шахткому. Місцевкоми – найменший «гвинтик» керівної ланки адміністративної системи, яку дозволялося владою піддавати критиці і зверху і знизу, що вважалося виявом демократії. Тому керівник найнижчого рівня, професійний діяч-бюрократ став «хлопчиком для биття» в багатьох радянських кінофільмах («Волга-Волга», Г.Александрова, «Карнавальна ніч» Є. Рязанова)

Усинін і розмовляє бюрократичною формалізованою мовою: «Я хочу з тобою поговорити як партієць з партійцем», «я не дозволю себе плямувати в очах народу», «ми повинні сигналізувати», «а очолювати хто буде?» тощо.

Звичайно партійний керівник мав дати відсіч бюрократу від імені народу: «Ти ганьбиш партію!.. Що ми гратися з тобою будемо? Народ тобі на все життя зламає хребет» [24]

Класовий ворог теж отримує по заслузі. У фільмі Лукова він особливо підступний, хоче одним ударом убити двох зайців: вчинити диверсію на шахті, а заодно «підставити» парторга. Ворог тут незвичайний – «співучий». Маскуючись під «свого хлопця», підкуркульник Ляготін (Л.Масоха) – завжди з гармошкою, завжди в центрі компанії. Він хоче завербувати Ваню Курського, адже саме такі несерйозні хлопці – часто легка здобич для класового ворога. Та Курський хоч і був напідпитку, одразу все збагнув і передав Ляготіна в руки парторга. А головне – Ваня замислюється над своєю поведінкою: мабуть, не випадково саме його примітив ворог, отже живе він не правильно, «не по-радянськи». Спокутування своїх гріхів Ваня бачить у праці і разом з Балуном вирушає у забій на рекорд.

Так герої фільму йшли до свого «великого життя». Кадрами апофеозу перемоги соціалістичного колективізму і здійсненого трудового подвигу закінчується картина.

У фільмі віддано данину і безпосередньо вождю. Мається на увазі портрет Сталіна над входом на територію шахти. Цікаво, що в новій редакції стрічки, при її відновленні після розвінчання культу особи замість портрета Сталіна з'явився портрет Леніна. Картина була удостоєна Сталінської премії II ступеня (1941).

У 1946р. Луков вирішив продовжити екранне життя своїх героїв, але вже в нових історичних умовах, і на московській студії «Союздетфильм» зняв другу серію «Великого життя» (1946). Фільм було присвячено післявоєнній відбудові Донбасу. Дія відбувалася в тому ж самому шахтарському містечку. Картина не містила жодних антирадянських проявів, проте фільм не сподобався Сталіну, що і обумовило появу постанови ЦК ВКП(б) «Про кінофільм «Велике життя» (1946), де він оцінювався як «порочний в ідейно-політичному і надто слабкий у художньому відношенні».

Постанова забороняла демонстрацію картини. Отже, доля митця в тоталітарній країні була мінливою і непередбачуваною.

[1] *Шумяцкий Б.З.* Творческие задачи темплана // Советское кино. – 1933. – № 11. – С. 1.

[2] *Шумяцкий Б.З.* Кинематография миллионов. – М., 1935. – С. 247.

[3] Правда. – 1949. – 20 грудня.

[4] *Юренев Р.* Советская кинокомедия. – М., 1964. – С. 282.

[5] Очерк истории советского кино. – М., 1959. – С. 192.

[6] Живые голоса кино. Говорят выдающиеся мастера отечественного искусства (30-е – 40-е годы). Из неопубликованного. – М., 1999. – С. 159.

[7] Там само. – С.133.

[8] Там само.

[9] *Пырьев И.* О пройденном и пережитом. – М., 1979. – С. 22–23.

[10] Там само. – С. 62.

[11] Цит. за: *Юренев Р.* Советская кинокомедия. – С. 274.

[12] Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 22.

[13] *Горький М.* О литературе. – М., 1937. – С. 430.

[14] Живые голоса кино. Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-е – 40-е годы). – С. 133.

[15] *Пырьев И.* О пройденном и пережитом. – С. 63.

[16] *Дунаевский И.* Выступления, статьи, письма, воспоминания. – М.: 1983. – С. 324.

[17] *Туровская М.* «Кубанские казаки» // Российский иллюзион. – М., 2003. – С. 261.

[18] *Пырьев И.* О пройденном и пережитом... – С. 69.

[19] *Довженко А.П.* Почему «Иван»? // Кино. – 1932. – 24 ноября.

[20] *Корнейчук А.* Лейтмотив Леонида Лукова // Искусство кино. – 1964. – № 8. – С.64.

[21] Кіногазета. – 1931. – 12 жовтня

[22] *Горький М.* Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, 22 авг. 1934 // Собр.соч.: В 30 т. – М., 1953. – С.334.

[23] «Большая жизнь». Монтажная запись художественного кинофильма. – М., 1974. – С.24–27.

[24] Там само. – С.27.

Лариса БРЮХОВЕЦЬКА
кінознавець, головний редактор журналу «Кіно-Театр»

УКРАЇНСЬКЕ КІНО ШІСТДЕСЯТИХ РОКІВ. 1961 – 1970

За логікою найбільших злетів українського кіно було б доцільніше виокремити десятиріччя інакше: з 1964 по 1973, адже саме у цей період воно здобуло досить високих успіхів як індустрія, саме тоді з'явилися найвидатніші фільми, які дістали міжнародне визнання, більше того, виник напрям, кваліфікований як українське поетичне кіно. Але ми залишаємося у хронологічних рамках і розглядаємо саме 1960-ті роки, – і в цьому вимірі є свої переваги: цей період виразно показує, від чого зуміло вирватися наше кіно, як динамічно воно розвивалося й оновлювалося, якими разючими були його зміни. Крім того, почавши відлік з 1960 року, ми зможемо пересвідчитись і в тому, що в інтенсивному оновленні й кінотехнології, й мови кіно Україна йшла за європейськими країнами. Чому ж став можливим такий ривок, і як це відбувалося?

Контекст радикальних змін

На межі 1950-х – 1960-х років у багатьох країнах почалося інтенсивне переосмислення ролі і значення кіно: видатні кінематографісти зуміли протиставити власну творчість тотальній комерціалізації і повернули улюбленцю найширших мас втрачену славу мистецтва. Імідж кіно як мистецтва починає зростати завдяки творчості таких режисерів, як Акіра Куросава, Сатьяджит Рей, Луїс Бунюель, Лукіно Вісконті, Федеріко Фелліні, Мікеланджело Антоніоні, кожен з яких був яскравою творчою індивідуальністю, пропонував власний стиль, підносив художній рівень кінематографа, завдяки чому він ставав сві-

тоглядним і важливим для осмислення дійсності соціальної, людських взаємин, психологічного, особистісного простору, пов'язаного із сенсом людського існування. У багатьох європейських країнах виникають художні напрямки, що випливали із найактуальніших проблем та виражали національну ментальність, – польська школа, фільми англійських розгніваних, французька нова хвиля, нове німецьке кіно, чеське диво. Саме в цей час набирають обертів міжнародні кінофестивалі – у Венеції, Каннах, Західному Берліні, Сан-Себастьяні, Карлових Варах, Москві та інших містах, завдяки яким кінематограф починає активно циркулювати, й успіхи однієї країни стають відомі в різних куточках світу.

Якщо ж вийти за межі кінематографа, твореного видатними особистостями, побачимо, що саме в цей час світове кіно зазнає радикальних змін. Вони були пов'язані з поширенням телебачення, яке підривало його економічну стабільність, забираючи з кінотеатрів глядача. Конкуренція ТБ поставила перед кіно проблему виживання. Кіно модернізується, насамперед технічно: потрібно було запропонувати глядачам видовище, недоступне для телебачення: масові зйомки, костюмовані фільми, широкий формат (зйомки на 70-міліметрову плівку), а відтак – будівництво широкоформатних кінотеатрів. З'являється таке поняття як блокбастер. Таким чином на зміну скромній естетиці „кіноправди", недорогих метафоричних фільмів Інгмара Бергмана приходять фільми з акцентом на видовищності. А оскільки виробництво їхнє подорожчало, і фінансів одного виробника не вистачало, в європейських країнах набуває поширення практика копродукції.

Таким чином на початку 1960-х карта кінематографічного світу вже склалась, передові форпости були визначені, сфери впливу поділені. В середовищі цього світу про існування України як країни кіно – де вже вироблялось на рік два десятки фільмів – ніхто не здогадувався, фільми, отже, призначалися виключно для внутрішнього вжитку.

Згадка про Україну у міжнародному масштабі була пов'язана хіба що з фільмами Олександра Довженка – хоча багато дослідників кіно позиціонували (і продовжують позиціонувати) Довженка не як українського, а як радянського кінорежисера. 1956 року Довженкові надійшло повідомлення з Музею кіно в Парижі про намір влаштувати ретроспективу його фільмів. Ізольованому від світу й зацькованому тоталітарним режимом майстрові побувати на ній не судилося, як і дізнатися

про нову хвилю захоплення його творчістю у світі – своєрідні й художньо досконалі твори Довженка вписувалися в домінуючу тоді концепцію авторського кіно й викликали хвилю зацікавлення та наслідування. За рубежем виходять дослідження про Довженка (зокрема, 1966 року в Парижі в серії „Класика кіно" вийшла книжка Люди і Жана Шнітцерів „Alexandre Dovjenko" з ілюстраціями і повною фільмографією). Ще раніше, на Всесвітній Брюсельській виставці 1958 року за опитуванням кінознавців з усіх країн до дванадцяти кращих фільмів усіх часів і народів увійшов фільм Довженка „Земля".

Але якщо 1960-го року про нагороди на МКФ не йшлося, то вже на початку 1968 року журнал „Новини кіноекрана" повідомляв, що за 1967-й рік: „68 українських фільмів відзначено на міжнародних, всесоюзних та республіканських фестивалях, а фільм „Тіні забутих предків" одержав 9 золотих медалей і 16 дипломів і визнаний одним із кращих творів світового кіно" (ще через рік до них додалися дипломи фестивалів у Лондоні, Мельбурні та Сіднеї).

Зміни в кінематографі СРСР викликані були іншими, ніж у зарубіжних країнах, причинами, а саме: змінами в суспільстві – десталінізацією та хрущовською відлигою. Найоперативніші результати цих змін були в Москві: кіно, яке там продукувалося, звернулося до звичайної людини, підносячи її як значну й неповторну особистість, тим самим здійснюючи принциповий крок після знеособлення і знецінення людини у суспільстві тоталітарному. Фільми, випущені в Москві, прориваються на міжнародну арену: „Сорок перший" та „Балада про солдата" Григорія Чухрая, „Летять журавлі" Михайла Калатозова та Сергія Урусевського здобувають престижні нагороди МКФ у Каннах і Венеції.

Тим часом кінематографісти із союзних республік, які навчалися в Москві й мали можливість знайомитися з класикою та найновішими досягненнями світового кіно, поверталися на свої рідні студії, куди ще не сягнув вітер перемін і про що їм залишалося тільки мріяти, або ж вступати в боротьбу проти рутини. Та процес оновлення, розпочатий в Москві, так чи інакше, мав продовжитися і на інших студіях СРСР, хоча там не обов'язково повинні були наслідувати продукцію „Мосфільму". Йшлося про пошуки свого власного, національного обличчя.

Даючи хорошу кінематографічну освіту молоді союзних республік, керівництво союзної кіногалузі забезпечувало новий етап розвитку кіно національного.

Отже, тоді як європейські країни об'єднували свої зусилля для виробництва дорогих фільмів, у Радянському Союзі відбувались протилежні процеси. Телебачення тут було ще заслабке, щоб конкурувати з кінематографом, тому кіно зберігало свої позиції в прокаті. Для кіно союзних республік дозволили відносну незалежність, й кожна республіка почала випускати фільми власною мовою в тому числі фільми на матеріалі власної історії. Формувалися творчі сили сценаристів, режисерів, операторів, акторів. Знімання мовою республіки потребувало додаткових коштів на дублювання фільмів російською. Певний час зарубіжні оглядачі не могли цього зрозуміти, але з успіхами кіно союзних республік стало очевидним, що ця реформа була неминучою і що радянське кіно без неї не мало б шансів вижити.

Зрозуміло, що відносну незалежність кіновиробництва в республіках зумовили резони не тільки економічні, а й політичні. Завдяки цьому з'явився шанс для розвитку економіки кіноіндустрій союзних республік і свобода творчості для національно свідомих митців. На зміну запровадженій ще 1930 року централізації кіновиробництва, почався процес економічної самостійності республіканського кіно, яке могло саме формувати кінополітику й нарощувати кіновиробництво, розвивати інфраструктуру за умови успішного кінопрокату (хоча самостійність не було повною, оскільки орган Держкіно СРСР залишав за собою загальне керівництво і з початку 1970-х років з обмеженням свободи його ідеологічний контроль посилився).

Кіногалузь України в сенсі децентралізації була показовою. Відчутно розширюється інфраструктура. Працюють студії художніх фільмів – Київська ім. О.Довженка та Одеська, Українська студія хронікально-документальних фільмів, студія „Київнаукфільм". На студії ім. О.Довженка зводяться нові корпуси, на „Київнаукфільмі" з'являється відділення анімаційного кіно, для якого спорудили окремий корпус. З 1956 року починає працювати Ялтинська кіностудія. 1966 року відкривається ще одна студія – „Укртелефільм". 1961 року створюється кінофакультет в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І.Карпенка-Карого. 1962 року починає функціонувати Держкіно УРСР при Раді Міністрів. Організовується Спілка кінематографістів України, 1963 року проходить її перший з'їзд. Утворюється спеціальна структура реклами українського кіно, починає виходити журнал „Новини кіноекрана". 1967 року починає свою роботу театр-студія кіноактора. Тоді ж

значних успіхів досягає Шосткинське виробниче об'єднання „Свема", що виготовляє кінофотооснови, світлочутливі матеріали, магнітні стрічки тощо. І найголовніше – ріст кіновиробництва, початий у другій половині 50-х, продовжується.

Інша річ, що далеко не всіх задовольняла якість фільмів. В українському кіно мала місце рутина, діяла інерція схематизму, поверховості, комікування, театральщини, лакування дійсності. На студіях цінувалися кінокомедії: хоча були вони не високого рівня, але вважалися найпопулярнішим жанром, тобто добре сприймалися глядачами. Навіть найпоміркованіші фахівці, поряд із закликами до „ідейності", звертали увагу на низький рівень окремих фільмів: „Не витримували будь-якої критики такі фільми цих років (початок 1960-х. – Л.Б.), як „Звичайна історія", „Світло у вікні", „Мрії збуваються", „Серце не прощає", „Артист з Коханівки". Важливі теми сучасності вирішувались у згаданих фільмах поверхово, примітивно, без глибокого проникнення у психологію героїв. Усе це було наслідком недовершеності сценаріїв, низької майстерності. Глядач хоче бачити не надумані, трафаретні конфлікти, банальні ситуації, ходульні, бездушні образи, а схвильоване, спостережливе звернення до живої дійсності" [1].

Посвяченим було зрозуміло, що відстань між кращими фільмами світового кіно й тим, що випускали українські студії, була надто великою.

Однією з важливих умов для радикального оновлення кіно України була зміна поколінь: майстри відійшли – 1950 року не стало Ігоря Савченка, 1956 – Олександра Довженка. На щастя, вони залишили учнів: Ігор Савченко після війни викладав у Москві, а знімав фільми на Київській студії – там і залишилися працювати Олександр Алов, Володимир Наумов, Сергій Параджанов, в Одесі – Марлен Хуцієв і Фелікс Миронер. Саме ці режисери зробили перші кроки до оновленя українського кіно – в Києві („Тривожна молодість", „Як гартувалася сталь О.Алова та В.Наумова) та в Одесі – фільм Ф.Миронера і М.Хуцієва „-Весна на Зарічній вулиці" (у порівнянні, наприклад, з „Кубанськими козаками" цей фільм можна вважати неореалістичним), хоча жодних ознак, окрім прізвища героя (Савченко), які свідчили б про належність цього фільму до кіно українського, не було, тобто маємо приклад кіно уніфікованого, типово радянського, тільки знятого не на „Мосфільмі", а на його „філії", тому закономірно, що згадані режисери невдовзі переїхали до Москви).

ЗМІНИ НЕМИНУЧІ

Для створення якісно нового кінематографа Україні бракувало творчих сил, а приїзди на Київську кіностудію митців з Росії ситуації не міняли, оскільки були або тимчасовими, або невдалими для самих митців (як, наприклад, для Григорія Чухрая). Прийшовши в кіно з театру, такі режисери, як Микола Макаренко, Віктор Івченко не змогли у своїх фільмах остаточно подолати театральної умовності. Режисери старшого покоління – Тимофій Левчук, Віктор Іванов, Ігор Вєтров – були далекі від новаторських пошуків, головним для них було сюжет та ідейне спрямування твору.

Українські фільми викликали невдоволення; студія, здобувши 1956 року ім'я Довженка, не могла запропонувати нічого, що б піднялося до рівня його шедеврів, які викликали до себе посилений інтерес у світі. Наприкінці 50-х у газеті «Правда» з'явилася стаття «Фабрика середніх фільмів», в якій критикувалася Київська кіностудія художніх фільмів. Така публікація у цій газеті тоді була рівнозначна офіційному документу, тому всі розуміли: зміни неминучі.

Оновити власне кіно належало українцям, які здобули високу кваліфікацію у Всесоюзномі державному інституті кінематографії. Поступово на кіностудію ім. Довженка прибували сценаристи, режисери, оператори, актори, редактори із вдіківськими дипломами. До речі, в кіно починає відбуватися міграція професій – нерідко оператори переходили в режисуру, або остаточно розпрощавшись із операторством, або продовжуючи працювати і в цій сфері. Режисерами стали, зокрема, оператори Вадим Іллєнко, Юрій Іллєнко, Михайло Бєліков, Петро Тодоровський, Радомир Василевський. Необхідно підкреслити зусилля у вирішенні кадрових питань керівників кіногалузі України: голова Держкіно Святослав Іванов, призначений 1962 року, і директор кіностудії ім. О.Довженка Василь Цвіркунов спеціально їздили до Москви на перегляд дипломних робіт випускників ВДІКу, аби серед них вибрати для студії митців. Так їхніми стараннями в українське кіно прийшли сценаристи Леонід Ризін, Олександр Сацький, Олег Прокопенко, режисери Леонід Осика, Віктор Гресь, Ролан Сергієнко, актриса Лідія Дзюба, оператори Сурен Шахбазян, Олександр Антипенко, Юрій Іллєнко, Михайло Бєліков, Валерій Квас, Сергій Лисецький,

Юрій Ткаченко, Олександр Коваль, Валерій Башкатов, Віталій Зимовець, редактори Віталій Юрченко, Інесса Размашкіна, Валентина Ридванова. Нарешті з'явилися спеціалісти київської кіношколи – в середині 60-х перших режисерів та акторів випустив кінофакультет. І серед них були вже знаменитості – актори Іван Миколайчук, Борислав Брондуков, Раїса Недашківська.

На 1961–1970 припадає чи не найбільша кількість дебютів в історії українського кіно. За цей період знімали фільми близько 80 режисерів, серед яких більше 20 були дебютантами. Це Микола Мащенко, Артур Войтецький, Микола Ільїнський, Вадим Іллєнко, Євген Шерстобитов, Петро Тодоровський, Ролан Сергієнко, Кіра Муратова, Олександр Муратов, Антон Тимонишин, Анатолій Буковський, Микола Вінграновський, Юрій Іллєнко, Радомир Василевський, Леонід Осика, Борис Шиленко, Віктор Говяда, Віктор Гресь, Борис Івченко, Володимир Савельєв, Костянтин Єршов. Троє з них – Мащенко (сім фільмів за 10 років), Войтецький, Шерстобитов (по чотири фільми) в цей час працювали найактивніше.

Формувалась акторська школа: старше покоління (Дмитро Мілютенко) розкривалося новими гранями, акторську молодь запрошували на студії інших республік. На цьому моменті наголошував автор передмови до книжки „Молоді актори українського кіно" Дмитро Шлапак: „Ми є свідками радісного явища – приходу в український кінематограф молодого покоління кіноакторів (...). Маємо низку повнокровних образів, що стали надбанням сучасної української кінематографії. Це насамперед образ Тараса Шевченка („Сон") та Івана Палійчука („Тіні забутих предків"), талановито відтворені Іваном Миколайчуком, – артистом значних творчих можливостей. Гідною партнеркою І. Миколайчука стала Лариса Кадочникова: її Марічка втілює в собі глибоку поетичність натури української дівчини. Широкого художнього узагальнення у фільмі „Наймичка" домоглася Віра Донська-Присяжнюк. Темпераментно і точно змалював Степан Олексенко образ Лаерта у видатній картині „Гамлет" Г.Козинцева, який писав: „Образи Шекспіра не можуть ожити лише в зовнішньому. Без правди внутрішнього життя і в театрі, і на екрані буде тільки фальш, пустота. Олексенко зміг створити образ, надзвичайно важливий в усій образній системі великої трагедії" [2]. Яскраво заявили про себе й інші молоді актори – Інна Бурдученко, Раїса Недашківська, Таїсія Литвиненко, Наталя Наум, Павло Морозенко, Ада Роговцева.

Але повернемося до 1961 року і ще раз нагадаємо, що кіно тоді творилося в середовищі, ізольованому від зовнішнього світу з його бурхливим кінопроцесом, оновленням кіномови. Основною причиною відставання був рівень замовників: влада вимагала творів, які б прославляли сучасність чи революційне минуле, не дуже зважаючи на мистецький рівень ідеологічно "правильних" фільмів.

Ситуація складалася парадоксальна. З одного боку, оскільки фахових сценаристів майже не було, сюжети фільмів студії шукали переважно в літературі, національній в тому числі. З другого боку – українські письменники активно відгукнулись на такий запит, пропонуючи як твори власні, так і сценарії за творами класики. На жаль, їхня активність в якийсь момент і стала гальмом на шляху оновлення кіно. На початку 1960-х кіно вже стало заручником літератури: склалося коло впливових літераторів – О.Корнійчук, О.Левада, О.Гончар, М.Зарудний та ін. – які, долучившись до написання сценаріїв як матеріально вигідної справи, прагнули монополізувати її. Вони активно пропагують тезу про те, що головне в кіно – це сценарій, а кінодраматургію оголошують повноправним видом літератури. На жаль, і ця теза, і пропоновані ними сценарії, які потрапляли до рук таким самим інертним режисерам, залишали стагнацію кіно незмінною.

Обидві причини були взаємозалежними – в силу ідеологічної заангажованості, кінематограф не міг собі дозволити свободи самовираження, мусив спиратися на виважену (й за інерцією суворо контрольовану владою) сценарну основу. Насправді сценарна література, яка відповідала б не тільки ідеологічним, а й професійним вимогам, була дефіцитом: через те її місію й мала виконувати література, чи то класична, чи тогочасна. Проте, хоч як би виявляли кінематографісти пошану до літературної класики як основи кіно, на цьому етапі література не стимулювала прориву, навпаки, давала режисерам комфортне існування за надійним щитом літературного джерела чи навіть скоріше теми, в ньому закладеної, адже обиралися, як правило, твори з кон'юнктурних міркувань, тобто ті, які вважалися бездоганними з погляду „ідейного". Саме тому на початку 1960-х в екранізаціях українських студій фігурують такі імена, як Максим Горький, Борис Лавреньов, Микола Островський, Ярослав Галан, а письменники, які випадають із цього переліку - Михайло Коцюбинський та Іван Франко, - трактуються виключно як носії ідей революції та класової боротьби.

До сучасних письменників кінематографісти зверталися із сподіванням піднести рівень українського кіно: до роботи над сценаріями, крім уже згаданих, залучали М.Стельмаха, Ю.Дольд-Михайлика, згодом П.Загребельного, В.Земляка, К.Кудієвського, О.Сизоненка (останні троє працювали редакторами на Київській кіностудії). І хоча на якість фільмів участь письменників майже не впливала, скоріше сприяла ухилу в літературність і театральність, все ж їхня активна участь у кінопроцесі мала і певні позитивні наслідки. Вони проявились насамперед в ширшому інтересі кіно до українських тем. Адже з початку 1930-х ці теми викорінювалися, залишаючи вузький „коридор" для розповіді про висвітлення громадянської війни з „ідеологічно правильних" позицій. Впродовж 25 років централізації українське кіно було майже повністю русифіковане. Діяльність же письменників, навіть незалежно від їхнього таланту, з 1956 по 1962 рік в кіно сприяла його національному самоусвідомленню. У переважній більшості не володіючи інформацією про динамічні процеси у кіно світовому, вони, однак, зробили дуже цінну річ – заклали у фундамент нового кіно наріжним каменем повагу до української культури і літератури, що стало безпосередньою передумовою до творення власного національного обличчя, до появи таких шедеврів, як „Тіні забутих предків" Сергія Параджанова, „Вечір на Івана Купала" Юрія Іллєнка, „Камінний хрест" Леоніда Осики, що безпосередньо з української класичної літератури виросли. Цей фундамент сприяв розширенню культурного простору молодих кінематографістів, які легко орієнтувались у досягненнях світового кіно й були готові з ним конкурувати. Завдяки інтересу до культури української, вони відкинули шлях наслідування, а спрямували свій погляд на класику і традиційне народне мистецтво (яке, до речі, було дуже популярним, адже, скажімо, на виставки Катерини Білокур та Марії Приймаченко в київських музеях збиралися черги). Добре усвідомлюючи негативний досвід попередніх років і розрізняючи істинну літературу від „офіційної", молоді кінематографісти залучали до участі в кіно авангардних митців з літератури, музики, образотворчого мистецтва.

Водночас в Україні здійснювалися спроби відновити перервану національну традицію, пов'язану з видатним фільмами "Звенигора", "Арсенал", "Земля" О.Довженка. Цю місію усвідомлював, зокрема, режисер Володимир Денисенко, який стажувався у Довженка під час

підготовчого періоду «Поеми про море», що, хоч і була продукцією «Мосфільму», мала зніматися в Україні, на спорудженні Каховської гідроелектростанції. Через якийсь час на студію приходять режисери М.Вінграновський, Р.Сергієнко, які навчалися у ВДІКу в майстерні Довженка. Проте, у цьому випадку їхні добрі наміри реалізувалися лише частково. Чи не найповнішою реалізацією є фільм „Совість" Володимира Денисенка, який продовжив і втілив на екрані тему кіноповісті „Україна в огні" Довженка.

Кадр з фільму «За двома зайцями» (1961, режисер В.Іванов)

Змін чекали з нетерпінням. Але в умовах інтенсивного кіновиробництва (влада цінувала кінематограф як засіб впливу на свідомість громадян) знадобилось десять років для нагромадження творчої енергії, яка і мусила раніше чи пізніше сконцентруватися в одному із творів.

Тим часом початок десятиліття не обіцяв нічого особливого. 1961 року, коли в Москві Андрій Тарковський працював над „Івановим дитинством", твором, що засвідчив появу якісно нового кіномислення і кіномови на теренах СРСР, в Києві виходить комедія Віктора Іванова „За двома зайцями". Звичайно, збіг цей випадковий, проте показовий – ту комедію можна вважати протилежним полюсом кінопростору країни. Водевільний фільм Віктора Іванова і за кінематографічною мовою, і за жанром вписувався в усталені традиції кіностудії ім. О. Довженка і тоді ні її творці, ні глядачі не могли уявити, якою успішною виявиться доля того фільму, яким інтенсивним буде його життя через 35 років. І не тільки тому, що все повторюється й основна проблема фільму – прагнення швидкого збагачення – актуалізувалась у 90-х, а й тому, що чудова операторська

робота Вадима Іллєнка, блискуча гра Олега Борисова, Маргарити Криницииної, Миколи Яковченка, Нонни Копержинської, Наталі Наум, Таїсії Литвиненко та інших акторів заклали енергетичний заряд, що не зник, а навпаки, зміцнів з часом.

1961 рік ряснів комедіями, які з часом забулись, підтвердивши справедливість судження, що з десяти фільмів хіба що один буває вдалим. Навіть вагома літературна класика, така як „Повія" Панаса Мирного (однойменний фільм Івана Кавалерідзе) чи „Лісова пісня" Лесі Українки (фільм Віктора Івченка) залишилися чимось середнім між фільмом і виставою: давалося взнаки театральне минуле Івченка та роки переслідувань Кавалерідзе. Того року вийшли мелодрами молодих режисерів – Володимира Денисенка („Роман і Франческа") і Сергія Параджанова („Українська рапсодія"), але обидві були типовою продукцією студії, вписувались у її звичну стилістику. Наївними залишалися навіть назви більшості фільмів.

Кадр з фільму «Новели красного дому» (1963, режисер М.Мащенко)

Крім згаданих причин, їх невисокий рівень пояснюється також браком творчих особистостей, браком професійної кінорежисури, театральна освіта режисерів позначалася на характері фільмів.

Крига скресла на початку 1960-х, коли відбулося дві визначальні для розвитку українського кіно події:

1. Утворено окрему державну структуру, яка мала опікуватися кіно – Держкіно УРСР при Раді Міністрів (1962). Його керівником призначають освіченого і талановитого редактора (очолювана ним газета „Вечірній Київ" здобула неабияку популярність) Святослава Іванова. (Про нього влучно сказав Юрій Іллєнко: міністр Святослав Іванов зробив у кіно більше, ніж може зробити міністр, він сприяв виникнен-

ню українського поетичного кіно). Кіностудію імені О.Довженка очолив Василь Цвіркунов, також колишній фронтовик і досвідчений адміністратор. Ці двоє людей і стали архітекторами перемог українського кіно 60-х років.

2. Кінорежисер Віктор Івченко став ініціатором відкриття (1961) кінофакультету в Київському інституті театрального мистецтва ім. І.Карпенка-Карого. Молодь здобуває професії кінорежисера, кінооператора, кіноактора, інших, необхідних у кіно професій, виходять цікаві дипломні роботи. З появою низки таких дипломів та дебютів 1970 року кінорежисер Микола Мащенко започатковує кінофестиваль „Молодість" – у старому приміщенні Будинку кіно, що містився на місці нинішнього Будинку профспілок на тодішній площі Жовтневої революції, нині майдан Незалежності.

Отже, прорив у кіно, який почався 1964 року з фільму Сергія Параджанова „Тіні забутих предків", став можливим завдяки радикальному омолодженню і професіоналізації кінематографічних кадрів та кваліфікованому керівництву кінопроцесом.

ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТЕЙ

З 1961 по 1970 рік в Україні знято близько 170 ігрових фільмів, в тому числі короткометражних. Серед численних дебютантів – Євген Матвеєв, Станіслав Говорухін, Євген Ташков досить скоро залишили Україну і продовжили успішну кар'єру в російському кіно. Услід за вдіківцями з 1966 року починають вливатися в творення кіно випускники кінофакультету, зокрема Борис Івченко, Роман Балаян, В'ячеслав Криштофович. Новим баченням та найновішими технологіями володіли молоді кінооператори – Вадим Іллєнко, Юрій Іллєнко, Сурен Шахбазян, Сергій Лисецький, Валерій Квас, Юрій Ткаченко, Олександр Коваль. З'явилась можливість проявити себе і молодим акторам – Наталя Наум, Лариса Кадочникова, Іван Миколайчук, Павло Морозенко, Раїса Недашківська, Степан Олексенко, Ада Роговцева.

Зрозуміло, фільм Сергія Параджанова „Тіні забутих предків" не з'явився на порожньому місці, він став можливим завдяки плодотворним процесам в кіногалузі.

Українське кіно 60-х років було економічно стабільним, розвивалося успішно. Відсотків на 20 воно стало проривом у нове кіномислення,

здобувши міжнародне визнання. Але решта фільмів залишалась інертними, ізоляціоністськими, ходульними, тобто на рівні попереднього десятиріччя. Найактивніше знімали Віктор Івченко, Володимир Денисенко, Микола Мащенко, Тимофій Левчук, Володимир Довгань, Артур Войтецький. Кількість не в усіх випадках переходила в якість, іноді фільми ставали провалом. Офіційно визнані режисери старшої генерації – Віктор Івченко і Тимофій Левчук продовжували знімати в напрацьованому режимі, незважаючи на зміни. Зусилля Віктора Івченка все ж мали й добрий результат (його фільм „Гадюка" йшов з успіхом на екранах). Що ж до Тимофія Левчука, то тут все залишалося незмінним, хоча він і намагався знаходити теми, які б вражали самі по собі, зображуючи то героїчні будні наших льотчиків в Антарктиді („Закон Антарктиди"), то тих, хто виплавляє метал, з якого будують космічні ракети („Космічний сплав"), то перипетії з Оноре де Бальзаком, якого кохання сподвигло поїхати до Російської імперії і де він зміг на власні очі побачити жахливу суть поміщицької експлуатації й антигуманне ставлення до кріпаків, то врешті показати часи революції та вивести на екран постать Леніна, що для кінематографіста вважалося особливою „нагородою" („Родина Коцюбинських"). Проте всі названі фільми залишалися ілюстраціями накреслених сценаристом схем, і навіть непогані актори не могли подолати цю ілюстративність. Зокрема, в „Родині Коцюбинських" автори хотіли показати Михайла Коцюбинського як людину, що освячує революцію і прихід більшовиків. Мовляв, син письменника Юрій став більшовицьким політичним діячем. Звісно, автори фільму скромно замовчували, як закінчилося життя Юрія – його не минула доля більшовиків з дореволюційним стажем: у 1939 році його без суду розстріляли, він став однією з численних жертв сталінських репресій. Те, що було драмою української інтелігенції початку XX століття і конкретно М.Коцюбинського, на екрані перетворилося на сиропну ідилію.

Таким чином сформувалося два полюси в українському кіно і за мистецькою якістю: один – це „Родина Коцюбинських" О.Левади і Т.Левчука, а другий – „Вечір на Івана Купала" Ю.Іллєнка, „Камінний хрест" Л.Осики. „Вечора" за кордон не випустять, хоча його і запрошували у Венецію, а „Камінний хрест" візьме участь у Всесоюзному кінофестивалі і дістане дві нагороди. А от на власній території, де розстановка сил була інакшою, Шевченківська премія 1971 року увінчає саме „Родину Коцюбинських".

Завдяки отим 20 відсоткам – фільми Параджанова, Іллєнка, Осики, „Сон” і „Совість Денисенка, „З нудьги” Войтецького та „Комісари” Мащенка, - реноме українського кіно було врятоване, воно змогло вийти із стагнації і стати цікавим світові.

ГЕРОЇЗМ І ДЕГЕРОЇЗАЦІЯ

Що ж пропонувалося глядачам? Згідно з головною ідеологічною парадигмою постійно мобілізовувати населення країни на „трудові звершення”, від кінематографістів вимагали показувати не численні жертви нової історії – від революції й закінчення Другої світової війни, а трактувати криваві події як героїзм звитяжців, які „здобували” і „перемагали” (ворога, труднощі, голод і холод). За переведенням уваги із безперервного напруження, в якому перебували рядові громадяни країни під час революції, громадянської війни, індустріалізації, колективізації, війни з гітлерівським фашизмом, на героїчну боротьбу з безкінечним її нюансуванням у подіях, жанрах, психології та атмосфері, проявлялося вихолощення власне ідеології, яка не могла нічого нового запропонувати, і тому все тут назване прокручувалося на екранах безперервно у різному виконанні. Підтримувалась постійна мобілізація пам'яті, плекалися міфи про непереможність радянської системи, непохитність дружби радянських народів, героїзм радянської людини тощо. Зрозуміло, в цю парадигму і це міфотворення не вписувалась правда. Тому кон'юнктурність переважної більшості кінематографістів у тому й полягала, щоб приховати цю правду педалюванням гучного і незмінного героїзму.

Іван Миколайчук у фільмі «Бур'ян» (1966, режисер А.Буковський)

Залишається тільки додати, що в 1960-х роках в українському кіно нюансування героїчних сторінок мало тенденцію до переходу в психологічну площину („Гадюка") або площину пригодницького, гостросюжетного кіно. Віктор Івченко вибудував картину „Гадюка" на зіткненні протилежних сил, розкрив гострий морально-етичний конфлікт. Виявилося, що безстрашна жертовність на фронтах громадянської зовсім не гарантувала щасливого життя у мирний час, де також довкола героїні Ольги Зотової (Неллі Мишкова) своє тісне кільце змикали сусіди-недоброзичливці, що нічим від ворогів не відрізнялися. І героїні нічого іншого не залишалося, як знову вихопити зброю. За цим нібито камерним сюжетом розкривалася не тільки драма особистості, яка не знаходила морального задоволення у чужій для неї роботі, в спілкування з чужими для неї людьми, а й драма усього суспільства, непридатного до мирного життя, суспільства, яке було змушене постійно знищувати „ворогів". Страждання героїні не сприймалися однозначно, вони розцінювалися і як атрофія гуманності, терпимості до людських слабостей. Граничний максималізм мусив привести до трагедії.

Нінель Мишкова в фільмі «Гадюка» (1965, режисер В.Івченко)

Через кілька років знову у психологічному ключі аналогічну колізію випробування бійців революції мирними буднями детально розгляне Микола Мащенко у фільмі „Комісари", де він також змусить „залізних лицарів революції" зіткнутися з реальністю непу. На відміну від героїні Віктора Івченка, комісар Громов (Іван Миколайчук) із фільму Миколи Мащенка почне піддавати сумніву лінію комуністичної партії, адже партія пішла на поступки перед власниками, а, отже, перед ворогами. Усі перипетії, які доводиться пережити Громову у спілкуванні зі

своїми однодумцями і в зіткненні з класовими ворогами, засвідчать його негучний героїзм, пережитий внутрішньо. Громов поводив себе незалежно, дослухався до власної совісті, в ньому домінувала людська гідність і свідоме переконання у праві на сумніви. Він постає як нетиповий герой - саме тому фільм мав проблеми з цензурою, яка вбачала в ньому ревізіонізм, змушуючи режисера переробляти картину.

Кадр з фільму «Хто помре сьогодні» (1968, режисер Віктор Гресь)

Подібні випробування, хоча й не сумнівами, але непримиренним двобоєм із переважаючими ворогами в межах рідного села доведеться пройти ще одному героєві – Давиду Мотузці (Іван Миколайчук). Щоправда, фільмові „Бур'ян" Анатолія Буковського дещо зашкодила залізна закономірність фіналу з наслідком „загострення класової боротьби" і „ліквідацією куркульства як класу". Але і режисер, і актор наділили свого героя рисами мученика і тим самим викликали довіру до характеру протистояння на селі в період непу.

Інакше намагалися подати цей складний період, що передував страшному голодомору, згадувати який на той час було суворо заборонено, сценарист Олександр Сизоненко та режисер Ролан Сергієнко у фільмі „Білі хмари". В основі – біографічні моменти автора сценарію, прагнення якомога правдивіше розповісти історію життя свого батька, одного з організаторів перших колгоспів у Миколаївській області (зіграв його актор Юрій Дубровін). Для більшої вірогідності, знімали саме в тому селі, а дикторський текст читав сам автор сценарію. Як

композиційний прийом показали переплетення сучасного й минулого. Привід – син після тривалої розлуки їде до важкохворого батька в село. Найцінніше у фільмі – колізія довкола розкуркулення талановитого господаря-„куркуля" Луценка (Володимир Олексієнко), про якого рецензенти напишуть: „-образ складний, суперечливий, позбавлений прямолінійності", що означало – не однозначно-негативний, якими їх постійно показували. Але підпорядкування дії певним прийомам (аскетизм у відтворенні колективізації), зйомка під документальне фото, оберталися певною нарочитістю. І все ж автори спробували, бодай частково, сказати правду про несправедливість в масштабах села й усієї країни.

Кадр з фільму Миколи Мащенка «Дитина» (1968)

Плакат до фільму «Розвідники» (1968, І. Самборський, О. Швачко)

Суттєву частину фільмів було присвячено Другій світовій війні: трагічні та героїчні події 20-річної давності активно осмислювали в кіно. Варто назвати найкращі з них: „Спрага" Євгена Ташкова, „Вірність" Петра Тодоровського (диплом МКФ у Венеції), „Перевірно – мін немає" (диплом за кращу спільну постановку МКФ у Пулі, Югославія) та „В'язні Бомона" Юрія Лисенка, „Розвідники" І.Самборського, О.Швачка, „Совість" і „На Київському напрямку"

Володимира Денисенка, „Хто повернеться – долюбить" Леоніда Осики, „Хто помре сьогодні" Віктора Греся. Стилістичний і жанровий діапазон широкий – від умовно-поетичного фільму Осики до героїчного епосу Володимира Денисенка.

Якщо пустити маятник у протилежний бік, то добрий прокат фільмів Антона Тимонишина („Ракети не повинні злетіти" – у співавторстві з О.Швачком, „Їх знали тільки в обличчя"), пояснюється досить доступною, наближеною до жанру бойовика мовою. Така мова, як засвідчує уся історія світового кіно, близька глядачам і здатна їх об'єднати спільністю гострих переживань. У цьому випадку йшлося про розвідників (підпільників) часів Другої світової війни. Ці гостросюжетні, з напруженими психологічними поєдинками картини можна розглядати провісниками популярного російського серіалу Тетяни Ліознової „Сімнадцять миттєвостей весни". Розвідники – це очі й вуха армії, – написав один рецензент про „героїко-пригодницький" фільм „Розвідники" І.Самборського та О.Швачка за сценарієм Євгена Оноприєнка. Розвідники у виконанні блискучих акторів Івана Миколайчука, Леоніда Бикова, Костянтина Степанкова, звичайно ж, виправдовують таку оцінку не тільки тим, що виконають надзвичайно складне завдання командирів і знайдуть карту мінного поля, а й тою згуртованістю, колективізмом, вмінням весело провести кожну вільну мить сповненого ризику життя.

Але з'явилась в українському кіно й інша традиція – традиція дегероїзації. Пов'язана вона з частковим наслідуванням фільмам італійського неореалізму (неприкрашене, злиденне, убоге середовище дії, звичайні, переважно з глибинки, герої). Очевидно, говорити про неореалізм в українському кіно треба з певним застереженням, оскільки воно майже ніколи не тяжіло до реалізму. Можливо, це зумовлене традиціями театральними, що найповніше проявилися в жанрі музично-драматичної вистави. Кіно також тяжіло до умовності, оскільки серед тих, хто його робив, було чимало вихідців з театру, що позначалося на стилістиці та й способі художнього мислення взагалі. До того ж кіно в Україні невсипно контролювалось, а найвищі офіційні позиції в кінематографічній спільноті тоді займав режисер, чия творчість була далекою від правди дійсності.

Кіно, як відомо, ділиться на два напрямки – люм'єрівське і мельєсівське. Українське ділилося на офіціозне і поетичне. Засновником останнього був Олександр Довженко наприкінці 1920-х.

Поява неореалізму пов'язана також і з приїздом в Україну російських кінорежисерів. Ще 1956 року „Весна на Зарічній вулиці", що більше вписується у процес відродження російського кіно, був присвячений трудовим будням, і йшлося в ньому не стільки про пафос праці, скільки про життя особисте, любовні переживання. Микола Рибников, чиє амплуа нагадувало амплуа Жана Габена 1930-х років, грав хлопців з робітничого середовища. Оскільки його герої мали відкритий і товариський характер, вони подобалися глядачам. Посилював привабливість персонажа Рибникова ліричний струмінь – кохання до дівчини, яка не відразу його зрозуміла і змогла оцінити його золоте серце. „Два Федори" Хуцієва (1958) продовжили лінію народних характерів, і цього разу такий характер створив Василь Шукшин. Подібного прагнув Володимир Денисенко на повоєнному матеріалі у фільмі „Солдатка" за власним сценарієм, але зашкодила деяка штучність колізії та наліт театральності. Зате реалістичну традицію Одеської студії розвинуть молоді режисери Євген Ташков („Спрага") та Петро Тодоровський („Вірність").

Василь Шукшин в фільмі «Ми, двоє мужчин» (1962, режисер Юрій Лисенко)

1963 року українське кіно спромоглося на два реалістичні фільми: „Приходьте завтра" Євгена Ташкова і „Ми – двоє мужчин" Юрія Лисенка, обидва про життя сучасне. (1967 року Євген Ташков переїхав на студію „Мосфільм", де поставив знамениті, сюжетно динамічні і гостро психологічні телесеріали „Майор Вихор" та „Ад'ютант його величності", і так само успішні „Уроки французької" та „Підліток" за Достоєвським).

В основі картини „Приходьте завтра" лежить реальна історія актриси, яка й зіграла у фільмі головну роль, Катерини Савинової.

Вона приїжджає до міста з глибинки вступати в консерваторію, і перипетії знайомства з містом стануть епізодами фільму. Автор показує її неосвіченість і брак культури, але не засуджує героїню, навпаки, ставиться до неї прихильно, підкреслює її щирість, наполегливість та інші гарні риси. Вміння працювати з акторами (головну чоловічу роль зіграв Анатолій Папанов) стало також запорукою успіху.

Іван Миколайчук в фільмі «Сон» (1964, режисер Володимир Денисенко)

Спробою правди став фільм Юрія Лисенка „Ми – двоє мужчин" за оповіданням Юрія Кузнєцова. Це історія водія вантажівки Горлова. Його машина – це єдиний засіб комунікації віддаленого села з містом. Водія бачимо у неприкрашеному світлі, він калимить, тобто везе сільських жінок на базар за гроші, ремствує, що місцева учителька нав'язала йому свого малого сина, якому треба купити костюм до школи. Він невеселий і байдужий до всього, що діється довкола. Його рейси з глибинки (дощ, розквашена грунтова дорога) – це та неприкрашена правда тогочасного життя, уважно знята оператором Сергієм Лисецьким, і тому можна сказати, що час у фільмі закарбований адекватно. Контрастом є село і місто, не випадково відчувається певне зачудування героїв містом, де є гарно освітлені вітрини, зрештою, театр, куди герой піде з хлопчиком і набереться чудових вражень. Саме у магазині, де він купуватиме костюм для свого маленького пасажира, починає проявлятися безпосередність героя, почуття власної гідності. Головне досягнення фільму – правда характеру, створеного Василем Шукшиним, який прийшов у кіно не тільки як талановитий актор, а й яскрава особистість. Він органічно і переконливо передав характер в його еволюції. Наскільки це було незвичним для окремих критиків, свідчить, зокрема, тлумачення Шукшина як актора-натурника – цей

вислів взято з термінології 1920-х років, тому критик пояснює: „він майже завжди грає самого себе в різних драматургічних ситуаціях, і переживання його в тій чи іншій ролі ніколи не досягають емоційної сили і глибини переживань акторів перевтілення" [3].

Безперечно, у згаданих фільмах погоду робили російські актори (Микола Рибников, Василь Шукшин), які могли передати характер, були природними. Середовище та людські індивідуальності кращих фільмів російського кіно на той час досягали значно вищого рівня психологічної правди, аніж у фільмах українських.

1965 року на Одеській студії виходить фільм Кіри та Олександра Муратових „Наш чесний хліб", який за гостротою психологічного конфлікту не поступався фільмам російським. І тут уже головну роль зіграв актор український, Дмитро Мілютенко, який правдиво передав мужність і самовідданість головного героя Марка Задорожного. Як писала тогочасна критика, фільм – це безкомпромісна розповідь про шляхи колгоспного будівництва та його ентузіастів. Син Задорожного Сашко, який на час хвороби батька керує колгоспом, на відміну від батька, швидко зруйнував набуте чесною працею: син виявися кар'єристом і демагогом. Незвичним назвав цей фільм російський режисер Сергій Герасимов: „За найсуворішого ставлення треба визнати, що кінофільм багато в чому переміг. Режисери поставили вельми складне питання і розв'язують його дуже делікатно" [4].

Іван Миколайчук та Юхим Копелян у фільмі «Сон» (1964, режисер Володимир Денисенко)

ПОШУКИ ВЛАСНОГО ОБЛИЧЧЯ

І все-таки у щільній, ідеологічно вивіреній площині українському кіно вдалося знайти власний шлях. Цьому сприяли три обставини: 1) творче освоєння тогочасного зарубіжного кіномистецтва (тут важливе значення відігравала якісна кіноосвіта у ВДІКу), 2) рух шістдесятників та розквіт української поезії, мистецтва, 3) відновлення інтересу до німого кіно й насамперед до ранніх фільмів Довженка. Йшлося про відродження штучно перерваної національної традиції, започаткованої Довженком, чиї фільми інтерпретувались як епічні та поетичні.

В 60-х роках небагато біографічних фільмів, але в українському кіно особливе місце займають фільми про Тараса Шевченка, адже для українців Тарас Шевченко важить значно більше, ніж просто геніальний поет. 1964 року Володимир Денисенко за сценарієм, написаним спільно з Дмитром Павличком, ставить художній фільм „Сон" (в „Кобзарі" є кілька творів під цією назвою), який викликав значну увагу не тільки кінематографічної громадськості, а й глядачів.

У фільмі показано першу половину життя Шевченка – кріпацтво, викуп з кріпацтва, навчання в Академії мистецтв у Петербурзі, поїздку в Україну й арешт. Поряд з основною драматургічною дією розгортається асоціативний ряд фантазій. Це авторам підказав сам Шевченко. У щоденниковому записі від 1 липня 1857 року Шевченко згадує, як двадцять років тому він якимось дивом „з брудного горища... на крилах перелетів у чарівні зали Академії мистецтв", до майстерні „найбільшого художника у світі". Він повною мірою усвідомлював, що живопис – його майбутня професія і що йому випав унікальний жереб, фантастична можливість осягнути глибокі таємниці цієї професії під керівництвом „такого учителя, яким був безсмертний Брюллов". Так він це розумів, але при цьому – „що ж я робив? Чим займався у цьому святилищі?" Щире признання самому собі: „Дивно подумати, я займався тоді складанням малоросійських віршів, які згодом упали таким страшним тягарем на мою убогу душу. Перед його дивовижними творами я задумувався і плекав у своєму серці свого сліпого Кобзаря і своїх кровожерних Гайдамаків. В затінку його вишукано-розкішної майстерні, немов у палючому дикому степу наддніпрянському, переді мною мелькали мученицькі тіні наших бідних гетьманів. Переді мною красувалась моя прекрасна, моя бідна Україна у всій

непорочній меланхолійній красі своїй. І я задумувався, я не міг відвести своїх духовних очей від цієї рідної чаруючої принади" [5].

Автори фільму передавали і внутрішнє життя свого героя – його думки, картини поетичної уяви, снів, змішавши реальні події з подіями внутрішнього стану. Щоправда, не завжди це вдавалося, тому що, як зауважив Іван Дзюба, при величезній кількості фактів „малою була місткість зображальних засобів", внаслідок чого сни, мрії, фантазії героя іноді видаються прозаїчними. І в той же час фільм мав велике значення як факт національного самоусвідомлення українського кіно.

Автори ставили перед собою кілька завдань: насамперед – олюднити Шевченка, зняти з нього бронзовий глянець, показати його як людину з живими почуттями, виявити джерела його таланту, виразити сучасне бачення і розуміння його. Точно викладаючи факти біографії, вони групували їх довкола проблем „поет і народ", „поет і влада". Шевченко, яким він показаний у фільмі „Сон", вписується в проблематику, що її прагнула розв'язати тогочасна інтелігенція, зрештою, він виражає суспільний настрій, який панував на початку 60-х, коли інтелігенція переживала період очищення від скверни сталінізму й усвідомлення власної національної ідентичності. Тому так важливо було показати любов Шевченка до України, зневагу до покручів, які свою батьківщину зрадили, – таких йому доводилось бачити в Петербурзі. Це було силою Шевченка і сенсом його життя, як і його жертовність, отой невидимий, але суттєвий духовний зв'язок зі своїм народом. Йшлося про річ діалектично складну, але без неї неможливо уявити його поезію, бо саме він із граничною гостротою відчув і передав гнів нації, яка втратила, і то після стількох змагань, стількох жертв, найдорожче – волю. Автори прагнули виявити джерела його таланту, виразити сучасне бачення і розуміння його творчості, його значення для України. Важливо було не втратити масштаб його особистості, яка виразила себе у слові найвищої вартості, спрямувавши те слово на захист скривджених людей.

...В челядній пана Енгельгардта Тарас, обурений продажністю одних та рабською покірністю інших, з якимось болючим докором прагне переконати челядників, що все належить панові, що навіть ложка – не їхня власність. „А ми ще тільки за сонце не платимо", – запально говорить він.

Він розумів, що його особиста свобода без свободи народу неможлива. Саме в цьому бачив постановник головну ідею фільму: "Хлопчина,

Ніні Русланова, Володимир Висоцький у фільмі "Короткі зустрічі" (1967, режисер Кіра Муратова)

підліток, юнак все життя прагне вирватися з кріпацької неволі, а коли, нарешті, настає воля, він розуміє, що не може бути вільним – і звідси виникає прагнення до дії, до визволення народу". В уявній розмові з царем на запитання самодержця, чи задоволений він довгоочікуваною волею, Тарас відповідає: „Я не можу бути вільним, коли в неволі весь мій народ".

В українському кіно довго нагромаджувана творча енергія врешті вибухає, але найбільше там, де її ніхто не чекав і на неї не сподівався.

КІНО АТМОСФЕРИ

Специфічною в українському кіно є творчість Артура Войтецького, який працював переважно з російською літературою – його єдина спроба долучитися до літератури української (фільм „Тронка" за Олесем Гончарем) виявилася невдалою. Вершиною творчості режисера став фільм „З нудьги" (1968) за оповіданням М.Горького, написаним 1897 року. Серед степу, в глухому полустанку, де проживає усього семеро людей, розгортається драма безталанної Орини (Майя Булгакова), яка спробувала знайти собі щастя у близькості з грубим і підлим чоловіком. Бездушний заступник начальника полустанку, нудьгуючи у глушині, влаштував „товариству" розвагу – кепкування над нещасною жінкою. Беззахисна, самотня Орина з безвиході покінчила з собою.

Критика високо оцінила стиль картини, впевнену майстерність постановника, оператора та акторського ансамблю. Зарубіжні крити-

ки наголосили на рідкісному в кіно і дуже цінному вмінні творити атмосферу. „Коли дивишся фільм „З нудьги", – писав польський критик Цезарій Вишневський, – спадає на думку, що автори насамперед хотіли зробити фільм настрою, а вже потім шукали відповідного літературного першоджерела. Все зображення є дослідженням вражаючого, всепоглинаючого і безнадійного суму. Головний спосіб передачі того задушливого клімату ліг на автора знімань, і слід визнати, що Валерій Башкатов реалізував з цього огляду видатний фільм. Все діється в середовищі дещо відстороненому, очищеному від зайвого реквізиту. Станція, підвал, перон, семеро осіб і поїзд, що проїжджав мимо в безкрайому степу, виглядали так, немов на іншій планеті. Нічого не відбувається, точніше монотонно відбувається одне й те ж. Прихильники художнього кіно трактували цей фільм як малий шедевр творення настрою.

Це частина царської Росії, де пролетаріат легко піддається деморалізації. Навіть у Гомозова не пробуджується людська гідність. В тих умовах драма Орини набуває особливої сили. Фільм атмосфери є свідченням таланту, однак приглушує гостроту самої людської драми" [6].

Плакат до фільму "Короткі зустрічі" (1967, режисер Кіра Муратова)

Ясна річ, що режисер, чия творчість мала такий характер, не міг не зустрітися з Чеховим, неперевершеним у здатності вловлювати й передавати найтонші нюанси настрою й атмосфери письменником. Спершу це були фільми-екранізації „Розповіді про кохання", „Історія одного кохання", зняті тим же оператором, а вже в 1990-х – ще два фільми за Чеховим, де порушуються делікатні, але надзвичайно суттєві для існування як окремої людини, так і людської спільноти проблеми – проблеми совісті.

Дуже помітний фільм настрою створила в 1967 році Кіра Муратова. Але в її „Коротких зустрічах" настрій інакший: він напружений,

динамічний. Разом з тим, його єднає з фільмом Артура Войтецького вміння режисера зробити відчутним внутрішній стан людини.

Кіра Муратова належить до тих режисерів, які впродовж усієї творчості знімають один і той же фільм. В широкому значенні цей безперервний фільм можна було б назвати „Життя", якшо дещо конкретніше, то „Життя в Одесі", адже живе вона в Одесі і знімає всі свої фільми на Одеській кіностудії.

Кіра Муратова обрала долю некон'юнктурного художника, який іде власним шляхом, не підлаштовуючись ні під вимоги ідеології, ні, як показали вже значно пізніші часи, під закони ринку. Вона пропонує невідфільтроване життя, екранний начерк соціально-психологічної поведінки людини, творячи філософію сучасної людини, сприймаючи її як даність і не виголошуючи жодних декларацій з цього приводу. А якщо перейти до категорій художніх, то можна сказати, що її цікавить насамперед образ пересічної, звичайної людини. Вона має справу з живою реальністю в тому ж сенсі, що й італійські неореалісти та режисери французької „нової хвилі". Порівняння із стилем французької „нової хвилі" допомагає краще розкрити особливість її творчої манери. Скажімо, Жан Люк Годар – одна з ключових постатей напряму – у фільмі „На останньому подиху" сфокусував свою увагу на людині з міського натовпу, на одній із багатьох. І розглянув він її не стільки під психологічним кутом зору, скільки з огляду на стан цілковитої індивідуальної свободи в соціумі, яка переходить у самотність і труднощі порозуміння між індивідами. Це погляд на свободу інстинктів, хоча й не виключено, що персонаж фільму ніби й намагається розібратися в собі, у власних вчинках. Інтимні стосунки між персонажами фільму Годара будуються на рівні інстинктів, самі ж вони залишаються глибоко відчуженими – режисер уник тлумачення, оцінок, віддавши екранну площу людській екзистенції. Легке іронічне забарвлення, яке свідчило про ставлення автора до зображуваних подій, продовжилось і в наступних фільмах. А тим часом життя на екрані протікало неспішно, без особливих пригод, можна сказати, буденно, а ефектні зірки з'являлися хіба що в тих фільмах, що їх дивилися Годарові герої. Це був виклик і свідоме протистояння комерційній продукції й разом з тим творчість, позбавлена моралізаторства. У ній панував культ природного стану людини, культ невимушеності. Разом з тим представники „нової хвилі" діагностували появу чогось неприродного в житті геро-

ів. Очевидно, це було наслідування, мавпування, що виникало під дією неусвідомленого людиною диктату. Чи був то диктат ЗМІ, чи масової культури, а чи першого і другого разом, тільки від цього диктату в житті зникало щось важливе і фундаментальне, й людина опинилася під пресом загальноприйнятих стандартів поведінки. Згодом такий герой втратив новизну, став звичним, але маємо бути вдячними митцям, які першими зафіксували появу такого соціально-психологічного типу.

Кіра Муратова поставила свій перший самостійний фільм „Короткі зустрічі" тоді, коли „нова хвиля" вже скінчилась. Але досвід її французьких колег відчувався – вона так само рішуче занурювалась у повсякденність, пориваючи з кінематографічними канонами „сюжетного кіно", досліджувала те, що кожної миті змінювалося (мінливість буття, відчуття його течії – адже саме кінематографу дано ту мінливість схопити і зафіксувати). Кіра Муратова так само прагнула крізь заглиблення в єство людини вловити імпульс соціальних змін – душевне самопочуття її героїв було правдивим показником тих змін.

Але надто різними були умови творчості, і якщо пошуки творців „нової хвилі" відразу були помічені й детально розтлумачені, й вони могли знімати стільки, скільки хотіли, то Кіра Муратова, поставивши свої „Короткі зустрічі" й „Довгі проводи" (1972), не те що знімати, а й навіть показати їх не могла. Останній заборонили – як такий, що спотворено показує мораль „радянської людини", а режисера позбавили змоги працювати в кіно.

У „Коротких зустрічах" має місце любовний трикутник: головну героїню – працівника міськвиконкому Валентину Іванівну – зіграла сама Кіра Муратова, її коханого Максима – Володимир Висоцький. Молоду суперницю героїні Надю (вона живе в неї на квартирі й виконує обов'язки хатньої робітниці) – Ніна Русланова. Гітара у Висоцького свідчила про його належність до романтиків 1960-х. Та й самого Висоцького, який був широко популярний як бард, без гітари уявити неможливо, і там, де він знімався, режисери не упускали нагоди, щоб його герой заспівав під власний акомпанемент, – це виражало і його сутність і його стосунки зі світом.

Герой Висоцького зумів розбудити кохання у жінки-чиновника, але при цьому він навіть і не подумав підкорятися коханій жінці – вона має бути щасливою вже від того, що він її кохає, й не повинна

Кадр з фільму «Тіні забутих предків» (1964, режисер Сергій Параджанов)

претендувати на більше, тобто на родинне життя.

Відправною точкою у характеристиці героя „Коротких зустрічей" є те, що він людина вільна і незалежна. Його ніщо не втримає – ні стіни квартири, ні кохання, ні матримоніальні гирі. Він дитя свободи, і йому потрібен простір, нічне вогнище, друзі-товариші, з якими він спільно двіддається трудовим будням.

Ми власне не знаємо, в чому полягає його робота, але само собою зрозуміло, що геолог – це особлива професія, недарма ж його назвали братом сонця і вітру. Та справа не тільки в професії, а й в особистості. Власне, відчуття свободи якраз і приваблює до нього жінок, і коли він дозволяє їм до себе наблизитись, їм хочеться його приручити і прив'язати до себе (вони не задумуються на тим, що, приручивши свого обранця, знищать його шарм). Але в жодної з героїнь „Коротких зустрічей" це не виходить.

Обидві жінки в „Коротких зустрічах" закохані. Валентині Іванівні відповідають взаємністю, Надя сподівається на взаємність. Але в основному вони його чекають. Він з'являється, як сонце після затяжних дощів, і замість прогнати його через те, що змушував її так довго чекати і не озивався, героїня Кіри Муратової вгамовує своє уражене самолюбство й радіє, що він обізвався, бо міг взагалі ніколи не подзвонити. Його вистачає ненадовго, овіявши її своїми чарами, він знову зникає. Валентина Іванівна знаходить вихід в роботі. Вона – людина відповідальна і вросла у свої обов'язки настільки глибоко, що їй звідти не вибратись, за кожною із сотні справ – живі люди зі своїми побутовими потребами, які хтось має вирішувати, і вирішувати має вона. Отож порозумітися їй з вільним птахом-романтиком важко, а то й

неможливо. Наді не легше, у неї ще менше прав на героя, значно за неї старшого, і дистанція – не тільки вікова – неподоланна. Але її втішає те, що вона ще молода і ще знайде своє щастя.

Фільм можна назвати психологічною драмою, але в ньому є щось більше – свобода, протистояння свободи й обов'язку, що й формує атмосферу, створює напругу.

Кадр із фільму "Совість" (1968, режисер Володимир Денисенко)

Після тривалої заборони Кіра Муратова знімає фільми, в яких реальність показана крізь призму абсурду. Це виправдано, тому що абсурду в самій реальності вистачає. Може скластися враження, що вона фіксує на плівку все підряд, насправді ж вона роздивляється взяті фрагменти життя дуже уважно. Це, звісно, і дозволяє творити атмосферу.

КІНО ПОЕТИЧНЕ

Подвигом назвав фільм "Тіні забутих предків" Іван Дзюба відразу після його появи, бо він відповідав потребам дня, "дня творчих відкриттів і осягнення хорошого тонусу і боротьби за художню самобутність" [7]. Тому так важливо детальніше розглянути його контекст, його самобутність і зрозуміти, чому саме він став новим словом в українському кіно, зрештою, і в кіно світовому.

Фільм вразив насамперед кінематографічним новаторством, а ще тим, що була це справжня енциклопедія культури гуцульської, де органічно поєднались декоративно-ужиткове мистецтво, музичний фольклор, архітектура, звичаї. З'явитися він міг не раніше і не пізніше, а саме 1965 року, коли цьому сприяв загальний мистецький процес. Творчий потенціал культурного відродження часів „відлиги" сягнув високої позначки: гучно заявила про себе молода українська поезія,

сформувалася плеяда незалежних (від кон'юнктури і нагород) художників і композиторів, мистецьке життя вирувало і набирало дедалі більшої сили, а жанрова палітра, тематичні горизонти в літературі, малярстві, музиці стрімко розширювались. "Відкинувши ледачу простоту" (вислів І.Драча), вони вирвалися з рутини самозаспокоєння і самовдоволення. Важливо, що мислили вони себе митцями українськими і, репрезентуючи свій народ, прагнули сягнути такого рівня, який міг би гідно представити Україну в світі.

Кадр з фільму "Сон" (1964, режисер Володимир Денисенко)

Так, це була місія. Усвідомлювали її й кінематографісти, насамперед ті, які прийшли в українське кіно з хорошими професійними знаннями і для яких потреба пошуків у галузі кіномови на українському грунті була органічною.

Параджанов був одним із них. Він мав розвинене чуття на таланти, які й зібрав для роботи над фільмом. А ще володів даром історичного мислення, усвідомлював цінність такого мислення і мав чутливість до національних світів. Ота чутливість зрезонувала насамперед завдяки однойменній повісті Михайла Коцюбинського, яка лягла в основу фільму. Вона зачарувала Параджанова. Справді, цей літературний шедевр спровокував великий інтерес до Карпат не тільки в Параджанова, він став аргументом і для оператора Юрія Іллєнка. (Вважається, що Параджанов не читав книг, принаймні, ті, хто в нього бували, свідчать, що в його домі була єдина книжка – Апдайк англійською, зате з автографом автора. Сам режисер в інтерв'ю говорив: поменше читати порадив йому Довженко, щоб не зашкодити власному образному баченню. Та, окрім „Тіней", він написав багато сценаріїв, які свідчать про його широку ерудицію, в тому числі сценарій „Intermezzo" за

однойменним оповіданням Коцюбинського, в якому його зацікавила психологія митця та його взаємини з суспільством.)

Звичайно, без одинадцяти „підготовчих" років нічого не вийшло б. Звісно, йдеться не про ті фільми, які перед тим поставив Параджанов на Київській кіностудії, адже вони скоріше нагадують про рутинність, яку треба було зруйнувати. (Параджанов писав: „Коли випадає передивлятися попередні фільми, мене часто кидає в дрож".)

Всі ці роки він входив у світ української культури. Цьому входженню сприяв його педагог по ВДІКу Ігор Савченко, який залучав своїх студентів до роботи над фільмами „Третій удар" і „Тарас Шевченко": Параджанов залишив спогади про участь у фільмі „Третій удар" у статті „Вічний рух". До речі, одним із трьох операторів того фільму був Данило Демуцький, очевидно, тоді й почалися плідні в творчому сенсі стосунки Параджанова з цим митцем, який за освіченістю і знанням культури стояв поряд з найвидатнішими діячами 1920-х років. Про цю дружбу частково розповіла Наталя Акайомова у документальному фільмі „Нехай святиться ім'я твоє" (1992), присвяченому Данилу Демуцькому.

1957 року Параджанов поставив кілька короткометражок, серед яких „Думка". У згаданій статті він писав: „Народне різьблення, вишивка, карбування. Стародавні пісні України. Я хотів передати світ цих пісень у всій їхній первозданній чарівності. Хотів передати народне „бачення" без музейного гриму – вернути всі ці вражаючі вишивки, рельєфи, кахлі до творчих витоків, злити їх в єдиний духовний акт". І зізнається: „Я не зумів цього зробити, бо намагався, по суті, відкрити мертвий світ, не одухотворений присутністю людини. А саме фольклор підказує десятки й сотні чудових вирішень. Мені гірко, що я досі обминав таку колоритну постать українського епосу, як вільний козак Мамай. То недосяжний образ. Як і великий Уленшпігель, він був художником і співцем, бандуристом і воїном, мандрівцем і вільнодумцем. Він – дух України, її печаль і бідність, добро і надії" [8].

Параджанов захоплювався українською культурою, але підходив до неї як художник широкого мислення. Його підтримали в цьому друзі-митці Григорій Гавриленко та Георгій Якутович, літературознавець Іван Дзюба, ерудицію яких Параджанов дуже високо цінував. Іван Дзюба в інтерв'ю журналу „Кіно-Театр" наголошував на чутливості Параджанова до національних світів. Він розповів, що читав його сце-

нарій про Тараса Шевченка – „великий сценарій, як не дивно, в такому великого формату зошиті. Я його зберіг. Досить докладний, російською мовою. Він немов би такий перехідний між радянським уявленням про Шевченка і між параджановським. Це був ще ранній Параджанов, ще справжнього Параджанова не було" [9]. Іван Дзюба читав також сценарій „Марія" за поемою Шевченка. Це був цікавий задум – Параджанов хотів подати твір в дусі українського вертепу – з ляльками, зі скринькою.

Параджанова цікавив живопис, українське народне мистецтво, зокрема, творчість Катерини Білокур, Марії Приймаченко, чиї твори на початку 60-х мали вагомий статус в суспільстві. Ще здобуваючи кінематографічну освіту у ВДІКу, він утвердився у тому, що історія і мистецтво будь-якого народу йому близькі й дорогі. Наділений поетичним світобаченням, він звертав увагу насамперед на джерела поетичного спрямування – не випадково його дипломною роботою як випускника режисерського відділення стала екранізація твору молдавського письменника Е.Букова «Андрієш». У творчості кожного народу – а Параджанов звертався до творів різних літератур – він виділяв те, що було йому дорогим і належало до цінностей загальнолюдських.

Щасливим – і для Параджанова, і для українського кіно – збігом стала персональна виставка закарпатського художника Федора Манайла, яка відбулась тоді у Києві. З неї й почалась дорога Параджанова в Карпати. Карпати як край концентрованого народного мистецтва добре знав Георгій Якутович, й охоче згодився бути його гідом. Згодом відбулася поїздка, і Параджанов буквально "захворів" цим краєм, його народним мистецтвом. До знімальної групи був залучений кінооператор Ю.Іллєнко, який любив експериментувати з кінокамерою. Він також швидко потрапив під магію Карпат в інтерпретації Георгія Якутовича, хоча досі був далекий від українського мистецтва. Ну і сам Бог уже послав молодого Івана Миколайчука, студента кінофакультету, родом з села Чорториї, що на Буковині (вже на тій стадії, коли на головну роль було затверджено Геннадія Юхтіна). Долучились до роботи і львів'янин Мирослав Скорик з нової когорти українських композиторів і закарпатський письменник Іван Чендей, проза якого також була присвячена людям Карпат – він виступив співавтором сценарію. І, звичайно, живі гуцули, яких митці сприймали в ореолі нат-

хненного слова Коцюбинського. Федора Манайла запросили в знімальну групу консультантом.

Вживання учасників групи в живу натуру дало фільмові необхідне дихання, необхідну якість матеріалу, яку можна назвати автентичністю. В умовах павільйону такого, звичайно, не вийшло б. Необхідно було вирішувати одне із найскладніших завдань кінематографа – "вживати" професійного актора в природне середовище типажів – цього разу гуцулів. Завдання було розв'язано успішно, тим більше, що виконавець головної ролі Іван Миколайчук зустрівся з особистістю, схожою на нього самого. Можна твердити, що професіоналізм кіноактора тут проявився насамперед у високій чутливості до людей, від імені яких він говорив, чиє життя проживав.

Учасникам фільму взагалі судилося пережити справжнє свято творчості. "Для мене, молодого тоді художника, це був урок одкровення, правди, – згадує Юрій Іллєнко. – До цих пір вважаю атмосферу, яка панувала в групі Параджанова, єдино нормальною. Тоді у мене склалося уявлення, як все-таки робиться мистецтво, як народжується щось цілком невловиме, непередбачуване, те, що лишається за межею людських знань" [10].

Енергію митці черпали в самих об'єктах зйомки – гірських полонинах, лісовій гущавині, граждах, вишивках, іконах, коломийках, звуках трембіт і дримб. Автентичне мистецтво, досі обійдене увагою кінематографа, значною мірою урбанізованого, поверталося в культурний обіг, актуалізувалося як цінності, творені генієм народу, як мистецтво, гідне експонуватися в найпрестижніших музеях світу... Прикраси, одяг, хатнє начиння, самі споруди сіл Криворівня і Верховина, перенесені на екран, здійснили революцію у свідомості глядача, стали вагомим аргументом проти тих, хто надбання народної творчості оголошував анахронізмом, нікому вже не потрібним. Автори фільму не тільки зробили вагомий внесок у кіномистецтво, вони вертали народові його цінності.

Фільм побудований так, що дає повне уявлення, як гірський народ – гуцули – господарюють, як випасають овець, як прикрашають власне житло, як носять одяг, як співають, веселяться, страждають. У фільми є майже всі обряди – церковні відправи і служби, молитви, похорон і весілля – трапилася нагода зафіксувати справжнє гуцульське весілля. Не виключено, що наступні покоління за цим фільмом колись зможуть вивчати творчість і звичаї гуцулів.

Вразила тогочасних глядачів також несподіваність (для кіно) гуцульської говірки. В кадрі і за кадром зазвучала мова не літературна, а діалектна, розмовна – цілком новаторський прийом. Хоча зрозуміло, що у фільмі, зорієнтованому на автентичність, жива мова не-акторів стала не якимось нарочитим прийомом, а його органічною складовою. Після «Тіней» такий мовний режим (не акторське виконання відшліфованого тексту, а діалектна говірка реальних людей, що надає мові особливого аромату) увійшов у кінематографічну практику нашої країни – і як засіб художньої виразності, і як свідчення документалізму. Тоді ж це було відкриттям, і треба віддати належне режисерові, який домігся, щоб фільм не дублювався російською мовою.

Кінопроби до фільму "Київські фрески" (1965, режисер Сергій Параджанов)

Відкриттями в кіномові стали і багато операторських прийомів молодого Іллєнка. Це був свіжий погляд людини, враженої красою Карпат. Досі оператор мав справу з урбанізованим світом. І тим більш вражаюче, що його ручна камера з такою силою і експресією показала світові Гуцульщину. Оператор згодом пояснював, що особливих відкриттів не було, просто йому вдалося підсумувати тогочасні відкриття його попередників, в тому числі й Сергія Урусевського [11]. Але це твердження можна доповнити: в цьому випадку суб'єктивність камери розкривалася не тільки в її рухливості та експресивності, здатності бачити світ очима персонажів. До цього додалися дивовижна промовистість (завдяки об'єкту знімань) та емоційна напруга кольору. Взагалі, заслуга оператора і в розширенні меж та можливостей кіно, у вирі-

шенні колористичних завдань, в композиційній довершеності як кожного кадру, так і монтажних фраз - дуже велика. Незважаючи на творчі конфлікти між режисером С.Параджановим та оператором Ю.Іллєнком, – це був ідеальний тандем. Епічна неквапливість, статичний спокій, ритуальний ритм, які вносив у фільм режисер (про ці риси засвідчила наступна його робота "Саят-Нова"), збагачувалися вибуховістю, нестримністю, експресією, зрештою, нервовістю кінокамери. Вона стрімко летіла, передаючи радісний світ маленьких дітей, вона буквально п'янила, підгледівши погляди закоханих Івана і Марічки, і навпаки – переймалася пригніченістю і протиприродністю спорожнілого, змертвілого світу самотності, в якому опинився Іван після загибелі коханої.

Іван Миколайчук у фільмі "Тіні забутих предків" (1964, режисер Сергій Параджанов)

Бути промовистим без слів – надзвичайно цінна й рідкісна властивість кіно. Рідкісна, бо воно, як правило, бере на озброєння слова, які панують у сюжеті, в дії, підпорядковуючи собі й середовище. В результаті – буквалізм, пласка однозначність, що позбавляє глядача можливості домислювати побачене. Звідси – намагання кінематографістів нейтралізувати предметне оточення, робити його або невиразним, або

Дмитро Мілютенко в фільмі Юрія Іллєнка «Криниця для спраглих» (1965)

звичним, аби воно не затінило слів та дії героїв. А виявляється, як засвідчили "Тіні", можливості предметного, матеріального середовища просто невичерпні. Треба тільки до нього творчо підійти, побачити і відчути його як візуальне багатство світу.

Цікаво: на початку XX століття, коли кінематограф щойно входив у життя людей, французький теоретик кіно Річчото Канудо зауважив: поезія у цьому мистецтві грунтується на тому, що її героєм є не людина, а весь універсум, як виражається Канудо, "персонаж-природа" [12]. С.Параджанов, Ю.Іллєнко, художник картини Г.Якутович якраз і зуміли зробити героєм фільму "персонажа-природу". І природу вони сприйняли не тільки в значенні пейзажів, вони подавали прекрасні творіння людських рук як продовження прекрасної природи. Іншими словами – самі об'єкти зображення давали змогу зробити те, чого досі не було у світовому кіно, – естетизувати і надати філософського звучання народній творчості. Творці фільму довели: максимально активне зображення несе в собі багато інформації й заодно є емоційним та естетичним чинником.

Згодом, коли було оголошено війну поетичному кіно, як один із аргументів проти нього висували тезу: в зображальних, образних фільмах губиться людина, в них незатишно акторові. Звичайно, особливості акторської гри у фільмах "поетичних" інакші, аніж у сюжетних чи психологічних. Це не так гра, як проживання життя героя. Це означає, знову-таки, що не можна за принципами кіно сюжетного творити в кіно поетичному. Але якщо світ С.Параджанова актор сприйме як художню даність, тоді йому стане в ньому природно і затишно. Це підтвердила не тільки робота І.Миколайчука, Л.Кадочникової у фільмі

«Тіні забутих предків», а й талановиті роботи в інших фільмах цього напряму акторів Б.Хмельницького, Б.Брондукова, К.Степанкова, Ф.Панасенка, В.Симчича, а також Д.Мілютенка, за плечима якого був величезний акторський досвід і школа Леся Курбаса.

Досвідчений актор Дмитро Мілютенко був готовий сприйняти естетичні вимоги метафоричної образності у "Криниці для спраглих", залишаючись природним, більше того – у фільмі-притчі показати характер. Складається враження, що він створений для цієї ролі, настільки органічно вписався у чорно-біле, строге і стримане середовище фільму. Цей фільм став режисерськиим дебютом Ю.Іллєнка. У ньому знову-таки зійшлися різні й водночас близькі між собою художні світобачення: автора сценарію І.Драча, постановника Ю.Іллєнка й актора Д.Мілютенка.

Досягши вагомого смислового наповнення зображальних засобів у „Тінях", що увінчалось успіхом (спеціальний приз "За колір, світло та операторські ефекти" на МКФ у Мар-дель-Плата, Аргентина, та багато інших міжнародних нагород), Юрій Іллєнко з 1965 року переходить в режисуру, не пориваючи остаточно з операторською творчістю, і стає одним із найвідоміших майстрів українського поетичного кіно. Поміняв він професію не тільки, щоб самоствердитися, а й щоб бути повноправним автором фільму. Окрім блискучого володіння камерою, він мав багато ідей і міг їх висловити і як сценарист, хоча й не вважав професію сценариста основоположною в кіно.

Федеріко Фелліні, вболіваючи за те, що „кіно втратило свій престиж, таємничість і магію", твердив, що „криза та полягає передовсім у тому, що вичерпало воно всі можливі фабульні мотиви в класичному розумінні і що сьогодні ми хочемо чогось більшого, чогось, що несло б рефлексію релігійну, філософічну, одне слово, кіно глибокого дзеркала".

Таке тлумачення кіно як глибокого дзеркала цілком підходить до ранніх фільмів Юрія Іллєнка. Не за допомогою фабули, а через призму притчі запропонував Юрій Іллєнко подивитися на сучасність українського села в „Криниці для спраглих". То була фактично єдина спроба чогось подібного, і вона налякала насамперед рутинерів, оскільки реальність на екрані постала зовсім інакшою, аніж та, ентузіастично-оптимістична, яку доносила радянська пропаганда до рядових членів суспільства, спрямовуючи їхні погляди в майбутнє й обіцяючи, що „нинішнє покоління радянських людей житиме при кому-

нізмі". Це була спроба молодого режисера розібратися з сучасним, відхилити завісу перед реальністю, звертаючись до іносказання, завуальовуючи в образах гірку, непривабливу правду. Юрій Іллєнко відважився на це, відточуючи кожен кадр фільму зображально, ретельно опрацьовуючи звукоряд, аби з усього цього кожен глядач міг зробити свої власні висновки та узагальнення.

Чому він обрав саме цей твір? Творчість Івана Драча, на той час автора двох поетичних збірок: „Соняшник" (1962) та „Протуберанці сонця" (1965), привабила його як інтелектуальна і новаторська й разом з тим замішана на українських традиціях. В його поезіях виявилась оригінальність художнього мислення, а також широкий діапазон зацікавлень – він писав про космос, раніше заборонені кібернетику та генетику, ядерну фізику та інші наукові речі. Але інтерес до речей космічно-наукових не заважав поетові залишатися у вирі справ земних. Як людина, народжена в селі, Іван Драч розумів село як джерело духовності, олюднював природу, жайворонка називав „летючим пророком у сірій куфайці", а в цибулині бачив „золоту віруючу душу". І саме цим вабив найталановитіших кіномитців, саме тому сприяв національній самобутності українського кіно. Коли заходила мова про причину зацікавлень кінематографом, Драч згадував Довженка. Вплив кіноповісті „Зачарована Десна" вчувається і в „теліженських" поезіях, і в „Криниці для спраглих" і в „Баладах буднів", де йдеться про селянські турботи, де предметом розмови з читачем може бути проблема покрівельного матеріалу („Балада про бляху").

Отже кіноповість „Криниця для спраглих" з поетично-гумористичним баченням сільської реальності лягла в основу режисерського дебюту Юрія Іллєнка. Однак він перевів її в інший жанровий і настроєвий регістр і запропонував несподіване режисерське вирішення та своєрідне її трактування.

І хоча дебютний фільм Іллєнка був не менш оригінальний, ніж "Тіні забутих предків", у чомусь визначальному світ його був діаметрально протилежний світові того фільму (за винятком новели "Самотність" з „Тіней", де мистецькі лінії обох фільмів перетинаються). Але як річ пошукова це було продовження початого Параджановим.

Скромну за кошторисом картину знімали біля Чигирина на Черкащині. Якщо операторська робота в „Тінях забутих предків" вразила

Лариса Кадочнікова в фільмі «Вечір на Івана Купала» (1968, режисер Юрій Іллєнко)

насамперед фахівців – пересічний глядач був майже силоміць втягнутий у феєрію кольору і ефектного зображення, то у „Криниці для спраглих" відбулося сполучення „балади буднів" із спробою прогнозу майбутнього України, ширше – людства. У фільмі у вишуканій авангардній формі чорно-білим, контрастним зображенням сигналізувалась тривога з приводу сучасної моралі, людського егоїзму, корозії безпам'ятства та байдужості до власного коріння. Звідси витікала невідворотність споживацтва, в тому числі й у ставленні до природи та земних ресурсів (саме тоді реальністю ставало освоєння цілини, сибірських родовищ, створення штучних морів тощо). Режисер порушив болючі проблеми суспільства: відчуження від національних джерел, розходження між деклараціями і реальним життям, показав наслідки міграції молоді, яка залишає рідні оселі й забуває покинутих батьків, а село, що завжди було джерелом етичних й естетичних цінностей, заносить піском.

Коли знімалася "Криниця", ще було далеко до екологічної кризи, але фантазії Ю.Іллєнка виявилися пророчими. Безлюдний пісок, що немов засмоктує село, яке видніється на другому плані, переслідує старого Левка Сердюка. І через 40 років цей всюдисущий пісок прочитується не лише як символ забуття, а й як засторога екологічного неблагополуччя. Піщана пустеля – ось наслідок бездушності людини у ставленні до собі подібних і до природи взагалі. Режисер показав, як стрімко деформується мораль молодих нащадків Левка, для яких зайвими стали і любов до рідного села, і до ще живого батька, і до вже покійної матері. Така мораль, позбавлена почуття обов'язку, патріотизму, нічого, окрім нищення усього живого, й не могла принести. Якщо Левкові сини зреклися свого коріння, забули про свій рід, то

вони так само збайдужіли і до власних нащадків, не дбаючи, що залишать після себе на землі. Притча Ю.Іллєнка нагадує про те, як пустеля душ неодмінно веде до пустелі природи, в яку перетворюється ще вчора квітуча українська земля (в цьому сенсі "Криницю" можна тлумачити як антитезу "Землі" Довженка).

У фільмі немає відповіді на питання: чому так сталося? Чому старий Левко приречений на самотність? Чому приречені на висихання криниці? Відповіді на них дав час. Видіння, зафіксовані Іллєнком, які тоді здавалися незрозумілими, справдилися в Чорнобильській зоні.

Але ця моральна драма не вписувалась в межі радянської ідеології. Такого прогнозу тоді, в 1966 році, ще ніхто не висловлював і тим більше не хотів слухати. Фільм після бурхливих дискусій на студії та в інших інституціях постановою ЦК КП України від 30 червня 1966 року було заборонено. Його було показано аж 1988 року, і він мав значний успіх за кордоном.

1968 року Юрій Іллєнко ставить "Вечір на Івана Купала" за оповіданням Миколи Гоголя, де у метафоричній формі підкреслює небезпеку тотального зла, яке здатне спокусити і погубити людину. Цей новаторський фільм також спіткала доля попереднього, хоча спеціальної комісії не створювали, на полицю офіційно не клали, але після короткого демонстрування заборонили як незрозумілий для широких мас.

Борис Гмиря під час зйомок фільму «Наймичка» (1964, режисери Василь Лапокниш та Ірина Молостова)

Як і «Криниця», він виринув з небуття наприкінці 1980-х і стало зрозуміло, що час не зашкодив йому, навпаки, його зображальна винахідливість заясніла ще з більшою силою. Як і в українських поетів-"шістдесятників", тут маємо справу з виразною творчою самобутні-

стю, яка інтенсивно переосмислює, пропускає через власне бачення багаті скарби народної творчості. Фільм має велике значення з погляду розширення засобів кіномови особливо в розробленні і практичному застосуванні колористичних вирішень.

Ю.Іллєнко – митець, чия фантазія і творча енергія вириваються за межі тих об'єктів, до яких він звертається – буде це літературне джерело (сценарій І.Драча, твір М.Гоголя), які він взявся переносити на екран, чи народне мистецтво, засобами якого він творив «Вечір на Івана Купала». Він сам витворює власний художній світ, де панує зображальна розкіш, яка просто заворожує: погляд Іллєнка-оператора продовжує відігравати важливу роль в його режисерських роботах, і не в останню чергу це пов'язано з тим, що він не цурається полотна і пензля, експериментує в образотворчому мистецтві, мав кілька персональних виставок.

В українському фольклорі, в Гоголя режисер черпав не лише сюжет (хоча сюжет насамперед), а й внутрішню свободу та розкутість, що дозволяло йому розцвічувати твір власною фантазією. Щодо концепції, то вона залишалася в межах притчі про те, як людина продає дияволу-спокуснику душу. Як і в попередньому випадку, фільм став немов би передчуттям тієї соціально-психологічної ситуації, коли престижним стало багатство, суспільний статус, здобуті будь-яким способом, шляхом неправедним. І хоча події були віддаленими від сучасності, яка декларувала себе як «найсправедливіший» в історії людства лад, життєва колізія належала до тих, що називаються вічними (а отже, була актуальною). Як вічною є істина, що на чужому нещасті щастя не побудуєш і що здобуте нечесним шляхом багатство здатне знищити своїм тягарем людину.

Віра Донська-Присяжнюк у фільмі «Наймичка» (1964, режисери Василь Лапокниш та Ірина Молостова)

Петро (Борис Хмельницький), бідний парубок, кохає Пидорку (Лариса Кадочникова), і Пидорка так само не бачить свого життя без Петра, але її батько – старий Корж – хоче багатого зятя. У хвилину безвиході й підстерігає парубка нечиста сила і спокушає його золотом. Плата за золото – життя маленького Пидорчиного братика. Петро піддається, але ціна непосильна для нього – він після одруження з Пидоркою поступово божеволіє – й невдовзі багатство і він разом з ним ідуть з димом. Як і осіннє золото (у фільмі є чудовий кадр: Петро і Пидорка на дні урвища милуються золотим листям), засліпивши на мить своїм блиском, воно зотліє, піде в небуття.

Важливе місце у фільмі відведено Басаврюкові (Євген Фрідман). Ефектному чолов'язі зі зловісним блиском в очах легко підкоряються люди. Захмелілим від його пригощання дядькам із шинку не страшний ні Бог, ні піп. Дядьки із шинку – немов жартівливий супровід Петрової трагедії, такий собі антисвіт. Вони постійно перетворюються то в ряджених, то в чортів, то в ангелів, надокучливо зазираючи в хату Петра і Пидорки. Їхнє веселе, безтурботне дійство вступає в суперечність із драмою Петра, створюючи додаткову емоційну напругу.

Згорить Петро, а Пидорка збере попіл у рушник і піде в Лавру помолитися, щоб сльоза Богородиці зцілила його. Її шлях перетворюється на зображення історичного шляху України, а сама Пидорка стає її символом. Її переслідують татари, російські імператори та їхні приспішники. Фільм виходить за межі гоголівського твору, набирає епічного дихання й виміру. З'являються дороги, розгорнуті в просторі й часі (як історичному, так і екранному).

Таким чином фантазія і вигадка режисера (він же й автор сценарію) поляризується на полюсах добра і зла. Зло, персоніфіковане в образах нечистої сили, користуючись нещастям людини, прагне знищити добро. Лінія боротьби проходить в людських душах (хоча фільм і не психологічний, ми майже фізично відчуваємо страждання Петра). Ю.Іллєнко не тільки використав, а й збагатив філософську концепцію літературного твору, пов'язану з народним розумінням гріха.

Вже перший кадр фільму – свого роду епіграф – відсилав до відомої народної картини про козака Мамая. Народні перекази про нечисту силу, характерні дійства ряджених були невід'ємною частиною духовного життя народу, сягали корінням культу сил природи. Очевидно, виходячи з "поганської" концепції, режисер у такому несподі-

ваному світлі показав священиків – згадаймо епізод Петрового видіння, коли він, намагаючись пригадати як скоїв злочин, знову провалюється у прірву й, побачивши довкола себе безліч крихітних церков і батюшок з хрестами, прагне знайти у них захисту, але досить тільки на мить з'явитися нечистій силі, як усі попи вмить розлітаються. Зображення набирає бурлескних рис.

Важливо пам'ятати і про гоголівську стилістику, її вплив на творчість українських режисерів, починаючи із "Звенигори" О.Довженка. Насамперед, коли йдеться про химерне переплетення реального і вигаданого, уявного і дійсного. Важливо відзначити й таку особливість: у картині немає суб'єктивних відчуттів чи переживань автора. І в той же час об'єктивні події подаються крізь своєрідну призму – світобачення митця, душу митця, яка "скарби прадавні стереже".

Кадр з фільму «Вечір на Івана Купала» (1968, режисер Юрій Іллєнко)

Творчість Гоголя стала актуальною в 60-х роках, і це пов'язано з подібністю певних соціальних процесів в часи, коли жив Гоголь, і в часи, коли творився фільм. Йдеться насамперед про небезпеку деградації людської душі, яка опиняється перед спокусою багатством і високим соціальним становищем. Ю.Іллєнко розгорнув картину того, як людина переступає саме цю небезпечну межу, за якою втрачає совість; як гине, піддаючись діям демонічних сил, людська душа. Фільм не просто акцентує, а зображає сам процес падіння у всій послідовності, застерігає від небезпеки занапащення.

Кадр з фільму «Вечір на Івана Купала» (1968, режисер Юрій Іллєнко)

Втрата моральних гальм, внутрішньої застороги, страху розплати за злочин, невтримний егоїзм, на жаль, не полишили сучасну людину.

Черпаючи колористичне багатство у народних розписах, режисер домагається його інтенсифікації за допомогою руху. Особливо активною є драматургія кольору у сценах Петрового божевілля, коли в буквальному значенні "згущуються" барви розписів, нервово кружляючи, створюючи атмосферу тривоги, біди. В цьому випадку саме колористичними змінами постановник домагається необхідного ефекту.

У своїй ранній творчості, у численних висловлюваннях з її приводу Ю.Іллєнко доводив, не абсолютизуючи цієї тези, що шлях кіно – яскрава зображальність. Режисер мав цілковиту рацію, заперечуючи безкрилий реалізм, буквальне слідування літературному творові. Він вважав, що інтерпретація режисером чужих творів повинна стати власним його творінням.

Як і свого часу Лесь Курбас, він сповідував культ форми як плоті мистецтва. Очевидець "Березоля", видатний мовознавець Юрій Шевельов (псевдонім Юрій Шерех), переглянувши в 1989 році у Нью-Йорку фільм "Вечір на Івана Купала", зазначив: "Був він вибухом режисерської енергії, вигадки і буяння образів і кольорів, вибухом, що тільки тепер відкрився зорам і душам глядача (...) Фільм не імітує, не цитує поодиноких засобів Курбаса, але є в ньому три вирішальні

складники, що коренятьcя в Курбасовій традиції, що становлять її суть: не повторення і не відтворення життя, а його ПЕРЕтворення; перетворення засобами конденсованої театральности (як це сказати для кіна – кінарности?); філософський (у випалку Іллєнка –історіософський) зміст кожного образу, кожного деталю, коли глядач мусить співмислити й самостійно мислити, фільм живе Курбасовим, творчим пафосом, його традицією вічного розриву з традиціями. Дух Курбаса, істотні риси його стилю, методу й погляду на мистецтво ожили, отже, десь 1969 року, коли Іллєнко робив свій фільм. І сьогодні фільм і Іллєнко живі й дивляться в майбутнє" [13].

У чому ж естетична цінність фільму, чим він збагатив лексику кіно? У своїх кінематографічних прийомах режисер безкінечно винахідливий. Скажімо, з'являється верхи на свині Басаврюк – за ходом екранної дії ми можемо спостерігати його появу як видіння п'яного Коржа (у цьому мистецька риса поетичного кіно, в якому реальність перетікає в метафору, а марення важко відрізнити від реальної дії). Видіння вражає зображальною вигадливістю, адже воно – каскад коротких (як сказали б сьогодні, кліпових) епізодів, кожен з яких інакший: то Басаврюк верхи на свині, то він уже на тину, то на хаті.

Інший приклад – за допомогою дзеркал режисер домагається несподіваного ефекту – не лише зображального, а й смислового – в епізоді плачу Пидорки, яку хочуть віддати за нелюба. Ось щойно Пидорка була тут, заламуючи руки, як уже вона віддаляється і різким стиком (але не монтажним) знову її крупний план. Таким прийомом режисер домагається правдивості психологічного стану – дівчина не може вирватися із замкнутого простору свого горя й розпачу.

Та чи не найбільше режисерська фантазія виявилась у зображенні хворих видінь Петра, який карається за соїяне зло. Бодай одне із них – короткий, немов удар, кадр, у якому з хлібини, яку крають, ллється кров.

Шквал виражально-зображальних прийомів дозволяє віднести фільм до вишуканих стилізацій. Він є квінтесенцією метафоричного кіно. І не зашифрованість метафор, як це твердили деякі критики, була метою режисера. Він прагнув мобілізувати наше асоціативне мислення, виявляючи нові, несподівані смисли на основі давно відомого твору Гоголя. Активна композиція кожного кадру, колорит, звуки, рух, акторська пластика – все це режисер виводив на нові рубе-

жі можливостей кінематографічної форми. Фільм став важливим внеском у розвиток українського кіно. Він активно залучив ті жанри, які в Україні склалися історично, – вертеп, бурлеск, обрядові дійства, гідно оцінивши їхню театральність.

Як бачимо, обидва ранні фільми Ю.Іллєнка є зразками інтелектуального мистецтва. У них проявилась його здатність до широкого і вільного асоціативного мислення. Такий характер творчості, як відомо, виник не сьогодні, коріння його тягнеться до тих історичних глибин, коли для мистецтва характерною була мова поетичних символів наших далеких предків, яка викристалізовувалась в обрядових дійствах, орнаментах тощо. Асоціативне мислення має історичний грунт, а якщо говорити про предтеч ближчого часу, то ним є українське «розстріляне» відродження, представлене іменами Леся Курбаса, Михайла Бойчука, Миколи Зерова, Валеріана Підмогильного, Миколи Куліша та багатьох інших, які у 1920-х роках творили український театр, образотворче мистецтво, літературу.

Це авангардне мистецтво було знищене тоталітарною системою, але через кілька десятиліть з послабленням тоталітаризму воно відродилося знову. Відродження відбувалося не так свідомо, як на рівні інтуїтивному, генетичному. Активного шукача нових театральних форм Леся Курбаса "гнітила думка, що український театр може перетворитися в таку собі "копію копій", втратити свої національні особливості й художню цінність. Ось чому, підтверджуючи необхідність учитися техніці й загальній сценічній культурі в російських спеціалістів, він застерігав від прямого наслідування їхньої художньої практики" [14]. В 1960-х роках з появою перших збірок Ліни Костенко, Василя Симоненка, Івана Драча, Миколи Вінграновського, з появою незалежних від соцреалістичного академізму живописців, зрештою, фільму "Тіні забутих предків" з'явилося те, що свого часу покликало до життя і авангард 1920-х – усвідомлення митцями необхідності пошуків свого шляху в мистецтві, як у масштабах індивідуальної творчості, так і в масштабах національного мистецтва.

Тоді, як уже мовилось, оновлювалась кіномова в масштабах світових. У цьому загальному процесі легко можна було загубитися, впасти у наслідування кращих мистецьких зразків – від Акіра Куросави до "нової хвилі". Але наслідувальність не страшна, якщо митці, відчуваючи смак до експерименту, новаторських пошуків, усвідомлюють

себе як митці національні, відповідальні за мистецтво свого народу. Саме так заявили про себе автори "Тіней забутих предків", «Криниці», «Вечора», «Камінного хреста».

Але якщо у своїх пошуках Лесь Курбас відштовхувався від німецького експресіонізму, то для кінематографістів 1960-х точкою відліку стала поетика народного мистецтва, яке в Україні було і лишається взірцем "класичної пластики". Режисери поетичного кіно знайшли свій грунт, і ним стала народна творчість – образотворча, театральна (вертеп), музична й пісенна (найпослідовніше народну музику й пісню в кіно освоював Іван Миколайчук). Зрозуміло, грунтом стала і творчість О.Довженка, витоки якої, що загальновизнано, також у народних джерелах та світовідчутті.

Отже, найбільший здобуток українського кіно 1960 – 1970-х дістав назву поетичного кіно. Дехто заперечує цей термін. Справді, свобода творчої манери була більшою мірою характерна для режисерів, аніж "поетичність" як така. Хоча, зрозуміло: твір, що має образну систему і вибудуваний на метафорах, метоніміях, гіперболах, паралелях, асоціаціях має називатися поетичним. Термін "поетичне кіно" доречний ще й і як антитеза кіно приземлено-побутовому, сюжетно-реалістичному. Термін усталився – і не тільки тому, що зазнав гоніння, і його навіть заборонено було згадувати аж до 1987 року, а й тому, що українські фільми, які цей напрям складають, – "Тіні забутих предків", "Та, що входить в море", "Криниця для спраглих", "Вечір на Івана Купала", "Камінний хрест", "Совість", "Білий птах з чорною ознакою", "Захар Беркут", "Пропала грамота", "Вавилон XX", – продовжуючи традиції народного мистецтва і вбираючи передові досягнення кіно світового, формувалися під знаком української поезії та поетичної прози. Судіть самі: на характері "Криниці для спраглих" та "Камінного хреста" позначилося і кінодраматургічне мислення автора сценаріїв І.Драча і його потужно-емоційна, філософська поезія. Безсумнівно, поетом екрана був актор, режисер, сценарист І.Миколайчук, чиє світобачення було органічнішим, і саме йому вдалося консолідувати сили цього напряму, певною мірою стимулювати появу поетичних фільмів і впливати на їхній характер (участь у написанні сценаріїв, підібраний ним музичний ряд до "Білого птаха з чорною ознакою", "Пропалої грамоти", "Вавилона XX", «Такої теплої осені»). Характер прози М.Гоголя, М.Коцюбинського, В.Земляка, до яких

зверталися кінорежисери, теж поетичний. Вона формувала і характер зображення: не буквальна копія реальності, а метафоричні, отже поетичні образи, пошуки відповідних засобів кіно для адаптації першоджерела.

Стиль кожного з представників поетичного кіно, безперечно, свій. Зокрема, "Тіні забутих предків" не віддаляють нас від дійсності, разом з тим підносячи її до поетичних узагальнень, осмислення людського життя. Параджанов звертався до безпосередньої реальності, яка у цьому фільмі як феномен естетичний перевершувала найяскравішу вигадку. У нього домінував творчий принцип дотримання достовірності предметного світу. Зокрема, атрибутика, реквізит, одяг, який носять герої фільму, – не виготовлені в майстернях і бутафорських цехах, не імітація, а справжні речі гуцулів. Таким чином асоціативність, метафоричність у Параджанова спирається на реальність зображуваного.

При спільності принципових засад Ю.Іллєнко – митець іншого плану. Його "Вечір на Івана Купала" – разом із дотриманням етнографічної точності костюмів Центральної України, – це приклад свідомої стилізації.

Напрям був цілком правомірний. Але офіційна влада перекрила йому шлях до глядача. Труднощі у сприйнятті фільмів штучно перебільшувались. Для того, хто знав українське народне мистецтво, фільми ці були зрозумілі. Польського критика Я.Газду вони зачарували саме нестандартністю поетичного вислову, а польський літературознавець Б.Бакула, високо оцінив фольклорний струмінь у "Тінях": "Зачарування гуцульським фольклором, світом давніх традицій і вже не існуючих більше культур мало причини настільки очевидні, наскільки й глибокі. Фольклор був прапором тотожності, сферою невисловленого міфу, знаком приналежності до національної групи. (...) Комунізм нищив національну інтелігенцію, вбачаючи в ній головного ідеологічного противника" [15].

Перш, ніж заборонити поетичне кіно, його спочатку дискредитували. Гірко усвідомлювати, але до дискредитації докладали рук й інтелектуальні, здавалось би, ідеологічно незаангажовані критики, зокрема, Лев Аннінський, який, спершу підтримавши національне кіно, згодом засудив Іллєнкове зображальне багатство як надмірності: "Усі ці сюрреалістичні пристрасті, місячні видіння, що змінюються буйнями кольору, карликові млини, попи, що сидять на деревах, усі ці

зелені, золоті, фіолетові й інші безодні – не більше, аніж колекція картинок" [16]. Остаточний, що не підлягав оскарженню, вирок фільмам поетичного кіно з'явився з-під пера офіціної особи – редактора Держкіно СРСР, кінокритика М.Блеймана, якого стурбувало, що незвичайних, яскравих фільмів з'явилася ціла низка, й вони привернули увагу зарубіжних дослідників: "...поетика "школи" безмежно звужує можливості кінематографічного мистецтва, робить його ілюстративним, нерухомим, алегоричним, тобто архаїчним за засобом художнього мислення. Не можна не сказати, що ця поетика обмежує життєвий матеріал, який належить втілювати, ігнорує людську психологію" [17]. Цей висновок – приклад спритної підміни понять, переставляння з ніг на голову задля того, щоб успіхи потрактувати як недоліки. Іншими словами: нехай десь там А.Куросава, І.Бергман, Ф.Фелліні розширюють можливості кіно, не боячись архаїки чи ще чогось, а радянські кінематографісти повинні показувати "життєвий матеріал" за рецептом М.Блеймана.

Ю.Іллєнко без посилань на цю одіозну статтю, опосередковано в своїх інтерв'ю вступає в полеміку, пояснюючи, що мова кіномистецтва – це не щось застигле й обмежене тільки «життєвим матеріалом» і психологією. І взагалі прагне з'ясувати – що ж таке мова кіно: "Матеріал музики – звук, живопису – колір, літератури – слово. Кінематографіст оперує рухомим зображенням. Режисер в кіно володіє багатим арсеналом виражальних засобів. І все-таки в основі феномену кіно лежить зображення" [18].

На жаль, полеміки не відбулося. Тому що "аргументом" на користь Блеймана, а не Іллєнка, стала заборона поетичного кіно. Система (партійна влада, ідеологія, цензура) зробили все, аби в українському кіно більше не з'явилося фільмів такого рівня, як "Тіні забутих предків", "Криниця для спраглих" і "Вечір на Івана Купала".

* * *

1968 рік, отже, був для українського кіно піком піднесення. Коло митців, що тяжіли до поетичного кіно, не обмежується двома іменами. Серед тих, хто складав ударне ядро напряму, Леонід Осика з фільмами «Та, що входить в море», «Хто повернеться – долюбить» та «Камінний хрест», Віктор Гресь із фільмами «Хто помре сьогодні» і «Сліпий дощ»

("Золота німфа", 1970, Монте-Карло), Володимир Денисенко з фільмом "Совість", знятим також 1968 року, Микола Мащенко з «Комісарами».

«Совість», поставлена за сценарієм Василя Земляка, – це фільм про епізод Другої світової війни – каральну акцію гітлерівців в одному з українських сіл, про масову загибель мирних жителів, які стали заручниками через випадковий терор партизанів, про неадекватну ціну, яку заплачено за вбивство одного німецького офіцера. Неважко здогадатись, що «Совість» також викликала підозри офіційної влади і відразу була заборонена. Відновлений і показаний фільм аж 1990 року, значно пізніше за інші, що були зняті з полиць, оскільки довгий час вважалося, що єдина копія фільму була втрачена. Фільм справив сильне враження на цінителів кіно лаконічного, стилістично вивіреного, зробленого скупими засобами у формі притчі. Досить поширений в кіно сюжет воєнних втрат втілено незвично, фільм не сплутаєш ні з яким іншим – через якийсь час подібну епічність ми побачимо у фільмі "Сходження" Лариси Шепітько.

Трагедійним звучанням пронизані фільми Леоніда Осики, який після закінчення ВДІКу повернувся до рідного Києва, на студію ім. О.Довженка, де ще студентом проходив практику на фільмі В.Денисенка „Сон" і зняв короткометражну картину "Двоє" з акторами Антоніною Лефтій та Іваном Миколайчуком. Його дипломна робота "Та, що входить в море" – експериментальна стрічка без жодного слова, побудована на тонких відчуттях взаємин з природою, відчуттях, які передають пізнання світу суто кінематографічними засобами. Для оцінки фільму важко знайти відповідні слова – адже там важать зображення (оператор Михайло Беліков) і музика (композитор Володимир Губа).

Фільм "Камінний хрест" – свою вершину – Леонід Осика поставив, коли йому було усього 28 років. Це один із ключових кінематографічних творів 60-х років українського кіно. Усього Осика зняв 14 фільмів: всі вони пронизані смутком і філософськими роздумами про людину, про історію, про духовний світ народу, про художника і його покликання. Творча заслуга Леоніда Осики і в тому, що він умів відкривати акторів – в його фільмах уперше знялися Борислав Брондуков, Борис Хмельницький, Антоніна Лефтій, Василь Симчич, пізніше – Віктор Фокін, Світлана Князєва, Сергій Романюк. Його шанували всі, хто мав можливість працювати з ним: кіносценарист Іван Драч,

кінооператори Михайло Бєліков, Валерій Квас, Володимир Башкатов, художники Георгій Якутович, Людмила Семикіна, композитор Володимир Губа, не кажучи про акторів.

Леонід Осика володів режисерською таємницею: вмінням згуртувати різних людей, щоб вони на час створення фільму стали єдиним цілим. Він досягав цього своєю самовідданістю, особистісною принадністю – був душею товариства. Печать його особистості відчувається в кожному його фільмі, але найбільшою мірою в "Камінному хресті" – тут органічно поєдналися його захоплення життєвою правдою на екрані й висока міра правди естетичної, вміння використати кінематограф для талановитого втілення обох цих правд.

Леонід Осика був впевнений, що кінематографічну мову треба шукати не в замкнутому середовищі кіностудії, а там, де фільм знімається: автентичність і конкретика мали протистояти штучності, а цю автентику можуть принести на екран тільки реальні люди з реального Снятина чи Белелуї, нащадки тих, кого увічнив у своїх новелах Василь Стефаник. Осика, зібравши команду творчих однодумців почав чаклувати не тільки над тим, як відтворити минуле (хоча воно на екрані досить відчутне в одязі і в хатніх інтер'єрах покутських селян) чи теперішнє (той час, коли створюються фільми, так чи інакше завжди присутній), а й вічне і неперехідне. Режисерові допомагав його художній смак і глибокі знання європейського мистецтва.

Отже, бодай кілька слів про естетичний контекст "Камінного хреста". Та чи інша естетика може не вписуватися у свій час, а може, навпаки, належати тільки своєму часові. Але є твори мистецтва, які належать усім часам. Якщо б сьогодні створювався музей світового кіно, серед його зібрань гідне місце належало б фільму "Камінний хрест". Він увібрав у себе не тільки струм, що йде з глибин української землі, його географічної точки – Покуття. В його естетиці можна знайти відгомін Рембрандта і Брейгеля. Варто тільки згадати ці порізані зморшками обличчя селян, страдницькі, але повні життєвих сил, їх мовчазні, але такі, що проникають у душу, погляди. Ця мовчазність героїв фільму – від важкої нужди, яка, як злий фатум, зривала їх із рідних місць і несла за океан, у невідоме. Цю гіркоту можна було б зобразити по-різному. Осика обрав трагедійну тональність – це світовідчуття було йому притаманне, оскільки сам пережив війну і повоєнні роки, коли крихта хліба була на вагу золота. Здобуваючи художню освіту, він увібрав в

себе образотворче мистецтво різних епох, в тому числі великих фламандців – коли дивишся фільм, відчувається вплив полотен "Сільський танок", "Сліпці" Пітера Брейгеля Старшого (XVI ст.).

Щодо естетичного контексту, то у "Камінному хресті" вгадується досвід кращих європейських (Р.Росселіні, Л.Вісконті) та японських (К.Сіндо) режисерів. І в той же час – яка індивідуальна неповторність, яка національна самобутність!

Новели Стефаника, за якими постав „Камінний хрест" Осики (сценарій Івана Драча), не виходили за межі побуту селян Покуття. Услід за Довженком, який знімав селян Яресьок, та Вісконті, що зробив персонажами свого фільму „Земля дрижить" жителів Ачітрецци, та Параджановим, який творив „Тіні" спільно з гуцулами Верховини та Криворівні, Осика запропонував селянам Снятина й Белелуї витягти зі скринь свій національний одяг і зніматися в ньому, жити в запропонованих обставинах. Втім, побут початку XX століття, який уже відійшов, але силою кіно повернувся, не був самоціллю, хоча його автентичність важко переоцінити. Це був простір для роздумів про вічне: вимушене прощання з рідною землею. Це був вихід за межі існуючої реальності, вихід із загальноприйнятих ритмів.

"Камінний хрест" – фільм, знятий у документальній манері, розповідав про історичний факт, зафіксований у однойменній новелі Василя Стефаника, – від'їзд до Америки першого емігранта з Галичини (тоді Галичина була у складі Австро-Угорської імперії) Івана Ахтемійчука. Власне, із Європи наприкінці XIX століття багато людей подалося в Новий Світ за щастям, еміграція носила масовий характер. Очевидно, за кожним з емігрантів стояла своя історія, яка могла б бути сюжетом фільму. Але Стефаник, що жив серед галицьких селян і розумів, яким горем, стресом була для них розлука з рідною землею, де ще панував патріархальний лад і традиційна культура, саме в цьому ракурсі й подавав історію Івана Дідуха. Його земля і праця на ній уже не могла прогодувати його родину, й він відважився покинути своє село, односельців і рушити у невідомість.

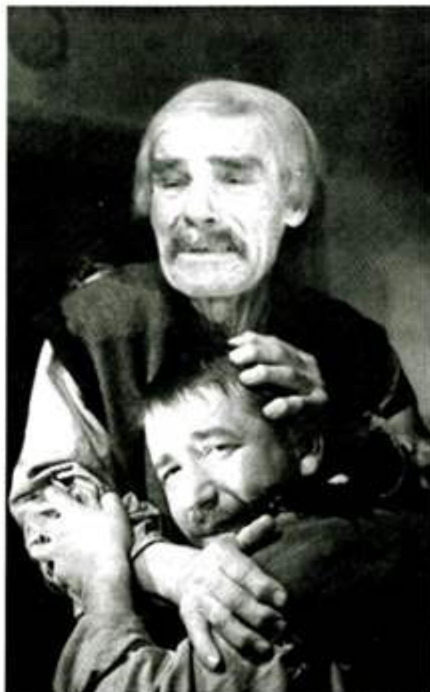
Відрив від своєї землі і став основною подією фільму Леоніда Осики.

За день перед від'їздом Іван Дідух (Д. Ільченко) запрошує на своє обійстя односельців, щоб попрощатися, – пригощає людей горілкою. Дві третини фільму – це масова сцена цього прощання: Дідух і його

сини обходять людей з чаркою, приходять сліпі музики і починають грати. Танцює молодь народний танець у колі (у цьому епізоді камера стежить за рухами Івана Миколайчука, який зіграв одного із синів Дідуха, і в них – молодий запал, пластична краса, віртуозність). Танцює старий Дідух зі своєю старою, і полька переходить у конвульсії розпачу – сини насильно відносять батька до хати. І нарешті кульмінація: "Стара, ходи, уберемоси по-панцьки та й підемо панувати",– звертається Дідух до дружини. Вся родина заходить до хати, і за якусь хвилину один по одному виходить назад уже не в народному одязі, а в європейських костюмах. У цей час музика Володимира Губи набирає грізного драматизму, односельці ціпеніють, вражені, – вони не знають, що це перевдягання вимушене, бо емігрантів не пускають на пароплав у національному вбранні, – й тому сприймають це як зраду своїх звичаїв, дехто навіть поривається розправитися з ними. А мовчазна родина, немов на фотографії, стояла непорушно, прощаючись і з хатою, і з людьми, – і серед них обличчя Івана Миколайчука, освічене внутрішнім застиглим болем. "Здатність залишатися людьми своєї землі у найтяжчих випробовуваннях – чи не найвагоміша на шкалі духовних цінностей. І великою мірою визначальна, адже людина може розпізнавати справжнє у житті, якщо змалку навчитися цінувати землю, на якій родився. Візьміть стефаникових селян – ніхто спеціально не навчав їх, що свою землю треба любити, – свідомість цього закладена в них з діда-прадіда," – пояснював Леонід Осика [19].

Фільм став одним із найбільших досягнень українського кіно, й багато хто усвідомлював це вже тоді. За рекомендацією голови Держкіно УРСР Святослава Іванова "Камінний хрест" посилають на всесоюзний кінофестиваль у Ленінград, де він здобуває дві нагороди – за кращу операторську роботу (Валерій Квас) і за кращу чоловічу роль (Борислав Брондуков). Проте в російському журналі "Октябрь" лунає грізний окрик – фільм критикується за "викривлені" відносини між "жертвою і катом". Це зашкодило подальшому просуванню фільму на міжнародні фестивалі. Але попри те, у Лодзінській кіношколі на прикладі цього фільму вивчали кінорежисуру.

Цей фільм має ще одну загадку. Містичну. Вона прозвучала після перегляду фільму "Гріх" учня Леоніда Осики – Олеся Саніна та оператора Сергія Михальчука. Здавалося слово "гріх" ніяк не може стосуватися Леоніда Осики – цього сподвижника, лицаря кіно. Але назва



Кадри з фільму «Камінний хрест» (1968, режисер Леонід Осика)

невипадкова. Коли Осика знімав сцену панахиди за Дідухом і його сім'єю, яка покидала село, він домігся дозволу відкрити місцеву церкву (тоді, в часи боротьби з "опіумом народу", церкви закривали). Але священик відмовився правити панахиду за живими, бо це вважається гріхом. Тоді Осика наполіг, сказав, що цей гріх він бере на себе...

Нелегка доля спіткала і перший фільм молодого режисера, випускника ВДІКу Віктора Греся. 1967 року на студії ім. О.Довженка знімали альманах, і одну з новел – „Хто помре сьогодні" – реалізував Віктор Гресь як свою дипломну роботу, – за сценарієм, написаним разом із Віктором Мережком. Хоча інкримінувати цій роботі щось крамольне важко – йдеться по героїзм радянських воїнів під час війни, але на той час на студії викристалізувалось неоголошене протистояння сил: з одного боку – наростання творчої атмосфери, яка прийшла разом з молодими митцями, а з другого – поруч із намаганнями поставити митців у звичні рамки зростає недовіра до їхньої ідеологічної "благонадійності".

Знімали фільм в Криму на Сиваші. Це велике плато, абсолютно рівнинна, білувата від солі земля, покрита темними плямами води. Умови були важкі – в болотистій місцевості грузли не тільки машини,

а й люди. Треба було організувати вертоліт, літак, парашутистів, а це не просто, якщо врахувати, що літак прилітав на зйомки з аеродрому і, його могли знімати не більше 15 хвилин. В картині йдеться про невеликий епізод війни – головний герой Кузьмич виводить поранених з оточення, люди помирають від ран і спраги. Нарешті, коли вони натрапляють на колодязь, над ними зависає ворожий винищувач і починає ганятися за безсилими людьми, яким ніде було сховатися. Але один із солдатів долає страх і стріляє в літак. Літак загоряється, і німецький льотчик стрибає з парашутом. Тепер уже він стає безсилим перед розплатою.

Гресь вирішував цю фабулу в епічному ключі. Не підкреслюючи окремих побутових мотивів, не прив'язуючи сюжет до вузько-конкретного місця і часу дії, він робив поетичний фільм. Натомість діалогів звукова партитура будувалася на поєднанні шумів і музики. Виконавці (окрім Б.Бабкаускаса) були невідомі, щоб момент „пізнавання" популярного актора не зруйнував цілісного враження від узагальненого образу. Акторів підібрали так, щоб за їхньою зовнішньою різноманітністю поставало щось спільне. Поетичний настрій відчувався і в натурі, яка дозволила остаточно зупинитися на зображально-стильовому вирішенні новели. У безмежний простір чітко вписувалась маленька група людей. Ніщо не засмічувало кадр, нічого не відволікало – натура ставала образом. Сама природа диктувала дещо уповільнений ритм, графічність, завершену композицію кадру. Операторові О.Мартинову (також дебютанту) вдалося тонко передати поетичний настрій фільму, домогтися м'якого портрета. Поєднання білих, точніше матових солончаків, сіруватого одягу, білих коней, сріблястої води з портретами, які були вирішені у напівтонах, закінчена композиція кадру, графічність – все це сприяло створенню відповідного настрою.

Фільм розповідав про силу духу. І робота над ним також була випробуванням сили духу. Та найбільше випробування настало тоді, коли фільм був завершений. Після важких трудів замість визнання і похвал довелося слухати звинувачення і доводити те, в чому ніхто не був винен. Єдиний, хто виступив на захист стрічки, – Олександр Горський, тоді його вже змістили з керівних посад, і він був директорм театру кіноактора. Це був акт мужності. Як згадує Віктор Гресь, той альманах поклали на полицю, звинувативши в абстракному гуманізмі, занепадницьких настроях у відображенні подвигу радянського народу

Костянтин Степанков, Іван Миколайчук у фільмі "Комісари" (1970, режисер Микола Мащенко)

Борислав Брундуков у фільмі «Камінний хрест» (1968, режисер Леонід Осика)

у війні. Негативи знищили – дивом збереглося дві копії та шматки матеріалу.

В часи гоніння на поетичне кіно його стилістика не дістала підтримки, і непокірний та безкомпромісний режисер 8 років перебуває у творчому простої. Сценарії "Великий мандрівець" (кінопритча про Кармалюка) та "Чотири шаблі", написані спільно з Валерієм Шевчуком, Держкіно СРСР реалізувати не дозволило. І тільки 1980 року він ставить фільм "Чорна курка, або Підземні жителі", який стає тріумфом і режисера, й українського кіно.

* * *

Погляди мислячих кінематографістів із союзних республік і сусідніх країн в 1960-х роках були спрямовані до Києва, і невдовзі з українського процес перетворився у загальносоюзний. Тяжіння до поезії, до форм національного вислову відбувався в кіно грузинському – «Благання» Тенгіза Абуладзе й оператора О.Антипенка, молдавському – «Табір іде в небо» Е.Лотяну, киргизькому – «Лютий» Т.Океєва. Це був авангард, укорінений в народну традицію. Грузинам, на відміну від

українців, вдалося відстояти свою творчість перед імперським тиском і прямою дискредитацією.

Щодо українців, то історія успіхів і нищення українського поетичного кіно тільки 1988 року набула «гласності», а кращі фільми цього напряму прорвали "залізну завісу" і були показані в Канаді, США та інших країнах. "Криниця" і "Вечір" два роки одержували високий рейтинг американських кінокритиків – факт безпрецедентний. Особливий успіх ці фільми мали на МКФ у Сан-Франциско та Мюнхені [20]. Фільм "Совість" показано в Італії (фестиваль «Кіно і рух опору. Нацистська окупація») та в Канаді (Монреаль, Festival des Films du Monde) [21].

Богдан Ступка в фільмі Юрія Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою» (1970)

У фільмів поетичного кіно багато спільного з творчістю шістдесятників і насамперед – прагнення осягнути неперехідні цінності людського буття, поновити в людських душах спотворені етичні ідеали, історичну пам'ять та скарби давнини.

Окресливши філософську та мистецьку цінність тих фільмів, варто зауважити ще один аспект. Розвинені кінематографії люблять хизуватися технічними засобами і фінансовим розмахом своїх "колосів" і блокбастерів, що на той час набули поширення. Безперечно, ні особливих технічних, ні значних фінансових можливостей для творення фільмів поетичного кіно не було. Та саме майстри цього напряму створили безпрецедентні за постановочними ефектами фільми. У поєднанні з мистецькими досягненнями вони забезпечили цим творам тривале життя. Інтерес до них не втрачено і сьогодні.

Історія світового кіно знає немало творчих напрямків, але створювалися вони не стільки як свідоме самовиявлення режисерів, скільки необхідністю рятувати честь кіно як мистецтва ("авангард", "нова

хвиля", "молоде німецьке кіно"), суспільною необхідністю, коли кіно повинно було виконувати консолідуючу місію (італійський неореалізм). В Україні в 60-х роках "честь кіно" треба було рятувати від ідеологічного гніту та кон'юнктурності запопадливих кінематографістів. Крім того, українське поетичне кіно відіграло й консолідуючу роль – для підтримки національного відродження, адже в суспільстві, завдяки деякому послабленню цензури, активізувалася творча інтелігенція.

Енергія народного мистецтва була посланням з глибини віків. Вона відкрила невичерпні можливості перед українськими режисерами й забезпечила творення кіно високої зображальної культури, водночас закодовуючи в ньому важливий зміст, пов'язаний з історичною долею народу. Таким чином цей напрям об'єднав різних режисерів, – він протистояв нівелюванню особистості в "патологічному суспільстві" (вислів Ліни Костенко).

ШЛЯХ ДО ВЕЛИКОЇ АУДИТОРІЇ ЗНАЙДЕНО

Тріумфальним завершенням 1960-х років став фільм „Білий птах з чорною ознакою" Юрія Іллєнка. І хоча датується він 1971 роком, знімався 1970, коли, незважаючи на заборони, Ю.Іллєнко звертається до небезпечної теми – про буковинську родину, один із синів якої воює в Радянській Армії, інший – в Українській Повстанській. Він ставить "Білий птах з чорною ознакою" за пропозицією Івана Миколайчука, написавши спільно з ним сценарій. Фільм викликав звинувачення партійних ортодоксів, але під захистом П. Шелеста потрапив на УІІ Московський МКФ, де дістав Золоту медаль. „Білий птах з чорною ознакою" став епохальним не тільки у творчості Юрія Іллєнка, а й в українському кіно, адже Золотою медаллю Міжнародного Московського кінофестивалю, започаткуваного 1962 року, може похвалитися серед українців, крім Іллєнка, ще тільки Віктор Гресь (1980 рік).

Глядачі після перегляду фільму в Москві влаштували 10-хвилинну овацію. Документально це зафіксовано у статті Сергія Параджанова „Восхождение к мастерству": „Те, що цей склад творчого мислення, до якого з таким побоюванням поставились деякі критики (йдеться, безперечно, про сумнозвісну статтю Михайла Блеймана. – Л.Б.), спроможний знайти шлях до великої аудиторії, захопити її

думки і почуття, доводить хоча б недавній успіх Юрія Ілєнка. Я кажу не тільки про одержану ним золоту медаль. Мене тішить насамперед реакція залу – величезного залу Кремлівського палацу з'їздів, який вибухнув бурею оплесків, піднявшись з місць після фестивального перегляду „Білого птаха з чорною ознакою". У цьому гарячому відгуку я бачу запоруку майбутніх успіхів майбутніх робіт молодих режисерів студії імені Довженка, які шукають свій шлях в мистецтві, свою поетичну мову і світ" [21].

Історія цього фільму не менш захоплива і яскрава, аніж сам фільм. Проте, думаючи над тим, чому він став таким успішним, причину насамперед бачиш в творчому тандемі однодумців.

Фільм цей народжений дуже цікавим творчим дуетом: режисер тяжів до зображальної напруги, співавтор сценарію та актор мав смак до музичного наповнення і вірив у музику не просто як в один із компонентів фільму, а як у його ритмоутворююче начало. Ідея належала Миколайчукові, він виношував її тривалий час, пропонував різним сценаристам, але ніхто не хотів за це братися, оскільки досвідчені "аси" кіно добре знали, як небезпечно торкатися повоєнного протистояння на землях Західної України. Але Іванові вдалося заінтригувати Юрія Іллєнка. Тоді вони, не відкладаючи, й почали писати сценарій і завершили його за півтора місяці.

Знімали в Карпатах, у селі Ростоки. Втриматись у сідлі, творячи фільм з надзвичайно ризикованою темою, Іллєнку й Миколайчуку вдалося завдяки тому, що реальну історичну проблему вони підняли на рівень блискучої гри, прекрасного видовища, які створюють власний світ.

УКРАЇНСЬКІ КІНОАКТОРИ

Ув'язений Сергій Параджанов, дізнавшись, що співавтором сценарію Балаяна „Віллюдько" за оповіданням Тургенєва буде Іван Миколайчук, пише Балаяну: «Він приносить щастя і дихання». Це сказав режисер, який відкрив Івана Миколайчука. Актор ще студентом третього курсу кінофакультету (майстерня Віктора Івченка) знявся у двох фільмах – „Сон" і „Тіні забутих предків". Сміливе і сучасне трактування образу Тараса Шевченка робило фільм досягненням.

Молодий Тарас, зіграний молодим Миколайчуком, став уособленням непокори, бунту проти державної системи, яка пригнічувала особистість, позбавляла права на самовираження і особливо крамольною вважала оту поетову свідомість, яка говорила від імені свого мовчазного і, здавалося, назавжди упокореного народу.

В очах царських сатрапів поезія Шевченка не мала ніякої цінності, але сатрапи добре розуміли, як цінуються ці поетичні рядки в іншому колі. А тому бачили один вихід – змусити поета замовкнути, аби не баламутив невинну свідомість простого люду. Шевченко показаний людиною, яка не має ілюзій щодо рабської свідомості свого народу. Але відсутність ілюзій не означала, що поет-бунтар мирився з цим станом, навпаки, він прагнув пробудити "отих рабів німих", які потребували не захисту, а духовного імпульсу до боротьби.

Оцінюючи гру Івана Миколайчука, письменник Олександр Сизоненко писав: "Благородна стриманість, щирість притаманні грі І.Миколайчука. Він живе на екрані, а не грає. І тоді, коли, слухаючи пісню про лелек, переноситься мріями в Україну, і тоді, коли йде з ножем на управителя Прехтеля, і тоді, коли знайомиться з Ядвігою Гусиковською. Скрізь ми бачимо прекрасні Тарасові очі, в яких так багато думки, страждання, натхнення. Роль Шевченка – справжня удача молодого актора" [22].

І вже немов би самою природою він був створений для естетики „Тіней забутих предків". Іван Палійчук для нього більше, аніж літературний герой. Адже сам змалку ходив цими стежками, співав ті ж коломийки, танцював ті ж танці, тож знав його, як самого себе. Він знав досконало все багатство того світу, який обізвався до глядача, розкрився у всій своїй красі.

Автентичний гуцульський танок, який молодь танцює біля церкви, для актора не становив жодних труднощів. Природна пластика Миколайчука (вона проявиться і в наступних фільмах – "Анничці", "Камінному хресті") була переконлива. Завдання підвищеної психологічної складності також не були важкими.

Як зауважив Віталій Юрченко, "і в другій половині XX століття все було, як і тоді: і гори, і полонини, і вівці, і смереки. Ті ж трембіти, ті ж вишивки, ті ж пісні, ті ж звичаї. І це не музей просто неба, а нормальний повсякденний побут маленького народу, поруч з усіма досягненнями цивілізації. Чи був Іван Миколайчук схожий на свого героя

Івана Палійчука, не так важливо. Важливо було те, що він був не тільки актором, який виконував роль, а й тінню у плоті свого забутого (чи незабутого) предка. Так він себе відчував" [23].

Молодий Миколайчук за півтори години екранного часу прожив ціле життя, від юності аж до відходу в небуття. Відходу, тому що смерть Івана у фільмі – не просто смерть у буквальному значенні цього слова. Це зустріч-єднання з Марічкою. Крім того, смерть як завершальний акорд життя – це ще й ритуал похорону, детально показаний у новелі "Пієта".

В коханні, у невтішному горі за коханою, в буднях з Палагною і в смерті – у всіх психологічно напружених моментах життя свого героя актор залишається природний і зворушливий. І це - не тільки текст Коцюбинського, не тільки власне походження. Відбутися в цій ролі йому допоміг і дотик до реального життя реальних гуцулів (вони знімалися з ним поруч), до цінностей їхнього духовного світу, до архаїчних джерел мистецтва, які збереглися в Карпатах. Він з увагою і шаною ставився до своїх земляків. Його особистий досвід не суперечив режисерові, навпаки, він став у пригоді для розвитку творчої ідеї режисера. Його роль – це був незримий зв'язок з персонажем, вживання в нього, робота з тонкими енергіями. Він не зіграв любов, він її пережив – і в цьому була його магія, його герой мав владу над жіночим серцем, почуттями, але для цього йому не треба було ніяких зусиль – цим був він наділений від природи.

Без Костянтина Степанкова неможливо уявити українського кіно середини XX століття, його кращих надбань. „Сон", „Камінний хрест", „Анничка", „Захар Беркут", „Білий птах з чорною ознакою" – у всі ці фільми він вносив яскраву, необхідну барву, без якої не було б повноцінного полотна. Не було б і без його голосу – своєрідного, якого не сплутаєш ні з яким іншим.

Степанков – актор безмежного діапазону. Це, зокрема, означає, що його знімали режисери усіх художніх напрямків та уподобань. Це означає також, що він був на місці в будь-яких ролях: від гуцульського газди до Сидора Ковпака, який під час війни з тими непокірними газдами з'ясовував стосунки. Більше того, актор міг не тільки переконливо зіграти персонажа чіткого соціального та ідеологічного забарвлення, як цього вимагало кіно радянське, а й поєднати в одній особі взаємовиключні начала: тобто і добру людину, й негідника.

Кость Степанков якимось незбагненним чином умів не тільки виправдати факт існування того чи іншого екранного персонажа, а й „відлити" його, немов скульптуру, завершеним і відшліфованим – знову-таки неправдоподібно ощадливими засобами. І навіть якщо його на екрані бачимо недовго, і він при цьому небагатослівний, не екстравагантний, тримається з гідністю і спокійно, його герой запам'ятовується. Його Федір Лобов таки вирізняється із сотень аналогічних комісарів, бачених до і після Степанкова. Саме тому Степанков був цінною знахідкою для кіно ідеологічного, яке утверджувало ідеали комуністичні, здобуті великою кров'ю на полях битв „своїх зі своїми". Він не ставив свої персонажі на котурни, і були вони органічні, немов дихання. Зодягнутий у шкірянку Федір у „Комісарах" Миколи Мащенка – непохитний і незворушний. В „Камінному хресті" актор просто купається в ролі Михайла. Хоча й роль невелика, і розгорнутись особливо нема як. Та, сидячи за столом в Івана Дідуха, який пізно ввечері впіймав у своєму обійсті злодія, статечний Михайло розповідає, як-то треба розправлятися зі злодієм, залежно від його статусу. І не те, щоб він був кровожерним. Просто людина в ньому повністю підпорядкована законам звичаїв, та й жити за звичаями простіше. Твердо і сильно веде актор свою роль, вільно говорить діалектною мовою, звертаючись до злодія як знавець справи.

Борислав Брондуков асоціюється саме з цим образом безіменного злодія у фільмі Леоніда Осики „Камінний зрест", за яку він у 1968 році одержав приз за кращу чоловічу роль на III Всесоюзному КФ у Ленінграді. Тоді за ним уже закріпилось амплуа негативних персонажів: Гнида у „Бур'яні" Анатолія Буковського, Круп'як в „Анничці" Бориса Івченка, зрештою, негативно-викривальний відтінок мали його „історичні" постаті – цар Микола II в „Родині Коцюбинських" та згодом Бурунда в „Захарі Беркуті", в яких підкреслювалась зверхність, пихатість, злість. Але Осика вийшов за межі фактурності й відкрив у Брондукова талант актора психологічного плану – ще раз він підтвердить це вже через 20 років у фільмі „Подарунок на іменини".

Образ Ореста Дзвонаря у фільмі „Білий птах з чорною ознакою" став стартом кінематографічної кар'єри Богдана Ступки. Роль, яку хотів, але не зіграв Іван Миколайчук, бо влада не дозволила, щоб вояком Повстанської армії був магнетичний Іван Миколайчук, дісталася невідомому львів'янину. Трактування образу Ореста, який пішов у

гори, щоб боротися проти окупантів, як однозначно негативного, як втілення зла – міняло концепцію твору. А шлейф негативного іміджу, що тягнувся від Річарда III, що його грав у театрі Богдан Ступка, пасував, на думку офіційних наглядачів за кіно, цьому персонажу. Втіхою могло бути лише те, що головна героїня, красуня Дана (Лариса Кадочникова) закохувалася таки в Ореста, покинувши свого нареченого-червоноармійця, хоча невдовзі розчаровувалась і в боротьбі свого обранця. Звісно, Орест – не Річард. Він був жертвою історичних обставин, які розтинали по живому сім'ї, й брат ішов на брата, не зупиняючись перед горем матері. Ступка в ролі Ореста був стриманим, але, оскільки драматургічна кульмінація була пов'язана саме з цим персонажем, увага мимоволі концентрувалася на ньому. А обидва танці Ореста з Даною увійшли до класики кіно – і за пластичним, і за акторським вирішеннями.

ДОКУМЕНТАЛЬНЕ, НАУКОВО-ПОПУЛЯРНЕ ТА АНІМАЦІЙНЕ КІНО

Вагомі творчі здобутки в 60-х роках мало документальне, науково-популярне й анімаційне кіно України. Серед найбільших здобутків варто згадати документальний фільм „Керманичі" Ігоря Грабовського, який на студії „Укркінохроніка" був неформальним лідером, згуртовував людей та акумулював у собі творчі ідеї, заряджаючи ними колег. Його „Керманичі" мають в собі послання, яке виходить за межі свого часу. Ігор Грабовський створив його разом із своїм однодумцем – оператором Юрієм Ткаченком 1965 року, відразу після "Тіней забутих предків", що стрімко промчались по світу, залишаючи по собі відчуття запаморочення від краси, твореної гуцулами. Тріумф "Керманичів" був також незаперечним і сенсаційним – фільм зібрав великий ужинок нагород: дипломи на престижних міжнародних кінофестивалях документального кіно в Лондоні, Лейпцігу, Оберхаузені, Нью-Йорку.

Це була щаслива ідея зняти людей унікальної професії – бокорашів, які сплавляють ліс по гірській річці Черемош з вершин в долину. Адже професія скінчила своє існування на початку 70-х, і стрічка сьогодні є неоціненним документам того явища, якого вже ніколи не буде. Справді, треба мати непомильне чуття документаліста, щоб вті-

лити цю ідею – перенести процес сплавляння на екран й розповісти про людей, які це роблять. Коли фільм знімався, сплавляння не було аж надто сенсаційним: тоді бокорашів охоче зображали графіки й живописці як карпатську екзотику, й це виглядало ефектно й мальовничо. Бо навіть сама постава людей і довжелезні керма, якими управлявся рух плотів, підкреслювали незвичайність видовища на тлі карпатських краєвидів.

Але в кіно – дещо інше, не замилування, а правда важкої праці. Найбільше вражає сама зйомка, операторське диво. Важко навіть збагнути, як в екстремальних умовах стрімкого руху й постійної небезпеки для життя можна було це зняти і не звалитися разом з камерою у воду, яка до того ж несе плоти з шаленою швидкістю. Вони зняли. Вони, тому що випускникові ВДІКу Юрію Ткаченку під час знімання, коли утворився затор, колодами переламало ногу, і його доставили в лікарню у Чернівці. Завершував зйомки його асистент, молодий Фелікс Гілевич, який після цього бойового хрещення вступив на операторський кінофакультет Київського театрального інституту, а згодом здобув багато міжнародних нагород за свою стрічку "На-та-лі!" (режисер Володимир Савельєв).

Бокораші – люди незвичайні, треба не тільки володіти майстерністю і спритністю (ми бачимо, як вони бігають по слизьких мокрих колодах), аби керувати плотами, а й великою мужністю. І так само не можна не захоплюватись кінематографічним подвигом знімальної групи. Не можна не захоплюватись і мистецтвом кіно, що здатне зафіксувати надзвичайне в реальності й виявити велич експресії, стихії. Більше того, використати її з мистецькою метою. Згадаймо "Білий птах з чорною ознакою", який знімався в Карпатах 1970 року, й епізод на плотах, на яких перправляли зброю, аби виступити з нею проти "совітів". Плоти рухаються по річці, а герої саме там проявляють свої позиції, й зіткнення між ними завдяки такому незвичайному місцю дії набуло пристрасті й виразності.

Українське науково-популярне кіно в 60-х роках здобуло вагомі успіхи не тільки в СРСР, а й за рубежем, чимало фільмів були нагороджені призами МКФ: „Портрет хірурга" (режисер М.Грачов, „Срібний голуб" МКФ у Лейпцігу, 1964), „Таємниця алмаза" (режисер К.Лундишев, диплом МКФ науково-технічних фільмів у Бєлграді, 1965), „Виробництво напівпровідникових приладів" (режисер

І.Ман, головний приз і диплом МКФ науково-технічних фільмів у Софії), „Гімнаст" (Тімур Золоєв, головний приз на МКФ к.м. фільмів в Оберхаузені, 1967). Це пояснювалось тим, що на той час в Україні бурхливо розвивались промисловість, наука, культура і спорт. Кінематографісти студії самі почали вдаватись до експериментів – про це свідчать цікаві фільми „Мова тварин" (Ломоносовська премія, Головний приз Всесоюзного КФ та приз МКФ у Лейпцігу, 1969), „Чи думають тварини?", „Сім кроків за горизонт" (всі три – режисер Фелікс Соболєв).

Успішною була й українська анімація: випускалися не лише фільми для дітей, а й дотепні, гумористичні анімаційні фільми для глядачів різного віку. Засновники української анімації – Іполит Лазарчук, Ірина Гурвич та Ніна Василенко. Стрічки Ніни Василенко, яка мала ґрунтовну освіту (ВХУТЕМАС, майстерня Дмитра Фаворського), – „Маруся Богуславка", „Енеїда", „Кирило Кожум'яка", „Сказання про Ігорів похід" позначені національною своєрідністю. Вона ще мала намір зняти фільм про козака Мамая, але їй не дозволили, відкинули заявку ще в об'єднанні анімації. Але й те, що вона встигла зробити, – це фільми високої зображальної культури, створені за літературною класикою. В зображальній та звуковій тканинах вона послуговується мистецтвом тієї доби, до котрої звертається: „Повість минулих літ", „Слово о полку Ігоревім", „Енеїда", народні казки і легенди про Кирила Кожум'яку та Марусю Богуславку. Василенко будувала свої фільми на традиційному народному мистецтві, зокрема на народних розписах, якими багата Україна. Особливо гармонійно це виражено у „Марусі Богуславці" (1965), в характері повнозвучного колориту, плавних, співучих лініях, врівноваженій композиції. Українські народні пісні, які звучать у фільмі, допомагають глибше розкрити атмосферу дії, забарвлюють її емоційно – чи то сцени набігу татар („Зажурилась Україна..."), чи життя бранок у неволі („Гей ти, земле турецькая"), а чи радість визволення козаків з турецького ярма („Розлилися круті бережечки"). Уже цей фільм виявить таку особливість творчості Василенко, як ритм, що сягне вершини в епічному „Сказанні про Ігорів похід". У режисера були художники-однодумці – Юрій Скирда і Олександр Лавров – саме завдяки їхнім малюнкам досягнуто динамічності, легкості, музикальності стрічок. Герої „Енеїди" (1969) – надзвичайно виразні. У зображальній характеристиці

режисер дотримувалась принципу автентичності, історичної достовірності. Герої зображені начебто умовно, але їхні костюми, все, що стосується зовнішньості, поведінки, - глибоко вивірене, грунтується на документальних джерелах.. Не може не захоплювати вміння індивідуалізувати персонажів. Перипетії твору Котляревського сконцентровані завдяки динамічній подачі. Картина рясніє дотепними знахідками – в одному з епізодів (повторений згодом у якійсь із серій Володимира Дахна про козаків): козак, піймавши пущене з ворожого стану ядро, закурює від нього люльку й кидає назад у ворожий стан.

Побачені в дитинстві, такі фільми входять у свідомість, стають часточкою духовного багажу людини. Однак творчий напрям Ніни Василенко не набув розвитку, й основна причина – втрата митцями студії інтересу до української культури. Слід згадати також анімаційні фільми Алли Грачової – „Ведмежа і той, хто в річці живе" (1966, Гран-прі МКФ, ЧССР), „Пісенька в лісі" (Друга премія всесоюзного КФ, 1968).

Українське кіно 1960-х має великі успіхи, значною мірою завдяки талановитим режисерам, операторам, акторам, художникам і композиторам. В середовищі кіно панувала консолідація. Повага до української культури поєднувалось у кінематографістів із залученням до твореняя кіно передових письменників, художників, композиторів і дала кіно справді національне. Не було декларацій і маніфестів, але українське кіно відкинуло рутину і новою якістю фільмів стала їхня висока культура зображальності, образи, які активізували мислення й сприймання глядача. Кращі фільми були на рівні європейського кіно і разом з тим – це було своєрідне кіно. Та воно було невідривним від світового кіно, в ньому є відгомін процесів, що мали місце в Європі, зокрема польської школи в осмисленні подій Другої світової війни (В.Денисенко, В.Гресь), а доля Ореста з „Білого птаха" перегукується з долею Мацека з „Попелу й діаманту" Анджея Вайди. Про спільне у фільмах Кіри Муратової з французькою „новою хвилею" вже йшлося. Але ні в жодній країні не було в кіно такого споріднення з народним мистецтвом, такого єднання з класикою національної літератури, її живого й сучасного відродження на екрані.

На жаль, українське кіно зазнало багато утисків. Більшість фільмів, серед яких – "Та, що входить в море", „Криниця для спраглих", „Вечір на Івана Купала", „Совість", „Хто помре сьогодні" – були заборонені. Багато цікавих задумів так і не було втілено, наприклад,

Параджанову не дозволили знімати фільм „Київські фрески" та „Інтермеццо". Однак, всупереч усьому, кіно стрімко розвивалось у всіх видах і жанрах, було успішним, тріумфальним, здобуло міжнародне визнання. І тільки втручання влади, яка угледіла у кращих українських фільмах "крамолу" й заборонила напрям поетичного кіно, призвело українське кіно до занепаду, художньої немічності й офіційної ортодоксії.

ІГРОВІ ПОВНОМЕТРАЖНІ ФІЛЬМИ 1961–1970 РОКІВ

1961

„Артист з Коханівки" (Григорій Ліпшиць), „Водив поїзди машиніст" (В.Жилін), „Дмитро Горицвіт" (Микола Макаренко), „Дім з мезоніном" (Яків Базелян), „За двома зайцями" (Віктор Іванов), "Іду до вас" (В.Павловський), „Лісова пісня" (Віктор Івченко), „Літа дівочі" (Л.Естрін), „Морська чайка" (Є.Брюнчугін), "На крилах пісні" (фільм-концерт, В.Пархоменко), „Повія" (Іван Кавалерідзе), „Прощайте, голуби!" (Яків Сегель), „Роман і Франческа" (Володимир Денисенко), „Світло у вікні" (В.Кочетов), „Серце не прощає" (Володимир Довгань), „Таємниця Дімки Кармія" (Б.Митякін), „Українська рапсодія" (Сергій Параджанов). Загальна кількість фільмів – 17.

1962

„Десь є син" (Артур Войтецький), „Дивак чоловік" (В.Кочетов), „Закон Антарктиди" (Тимофій Левчук), „З днем народження" (М.Маєвська, О. Маслюков), „Здрастуй, Гнате!" (Віктор Івченко), „Капітани голубої лагуни" (А.Курочкін, Л.Толбузін), „Квітка на камені" (Сергій Параджанов), „Компаньєрос" (Михайло Терещенко), „Мовчать тільки статуї" (Володимир Денисенко), „Радість моя" (Ігор Вєтров, Микола Мащенко), „Сейм виходить з берегів" (Ісак Шмарук), „Сповідь" (В.Воронін). Загальна кількість фільмів – 12.

1963

„Їхали ми їхали" (Василь Лапокниш), „Королева бензоколонки" (О.Мішурін, М.Літус), „Мрії назустріч" (М.Карюков, О.Коберідзе), „Ми – двоє мужчин" (Юрій Лисенко), „Приходьте завтра" (Євген

Ташков), „Срібний тренер" (Віктор Івченко), „Суд іде" (С.Третяков), „Три доби після безсмертя" (Володимир Довгань), „У мертвій петлі" (Микола Ільїнський). Загальна кількість фільмів – 9.

1964

„Бухта Олени" (Л.Естрін, М.Ковальов), „Бджоли і люди" (А.Свєтлов), „Зачарована Десна" (Юлія Солнцева), „Космічний сплав" (Тимофій Левчук), „Люди не все знають" (Микола Макаренко), „Місто – одна вулиця" (Яків Базелян), „Молодожон" (Валерій Ісаков), „Наймичка" (Ірина Молостова, Василь Лапокниш), „Новели красного дому" (Микола Мащенко, Ігор Вєтров), „Перший тролейбус" (І.Анненський), „Пилипко" (М.Сергєєв), „Повернення Вероніки" (І.Болгарин, Вадим Іллєнко), „Сон" (Володимир Денисенко), „Стежки-доріжки" (Олег Борисов, Артур Войтецький), „Сувора гра" (Григорій Ліпшиць), „Таємниця" (Ф.Гасанов), „Юнга з шхуни „Колумб" (Євген Шерстобитов). Загальна кількість фільмів – 17.

1965

„Важкі діти" (В.Цвєтков), „Вірність" (Петро Тодоровський), „Дочка Стратіона" (Василь Левін), „Зірка балету" (Олександр Мішурін), „Казка про хлопчиша-Кибальчиша" (Євген Шерстобитов), „Карти" (к.м., Ролан Сергієнко), „Ключі від неба" (Віктор Іванов), „Лушка" (І.Безкодарний, Ігор Самборський), „Місяць травень" (Григорій Ліпшиць), „Над нами Південний Хрест" (Ігор Болгарин, Вадим Іллєнко), „Наш чесний хліб" (Олександр та Кіра Муратови), „Немає невідомих солдатів" (Суламіф Цибульник), „Перевірено – мін немає" (Юрій Лисенко, З.Велімирович), „Повість про Пташкіна" (Борис Крижанівський), „Ракети не повинні злетіти" (Олексій Швачко, Антон Тимонишин), „Самотність" (В.Воронін), „Сумка, повна сердець" (Анатолій Буковський), „Тіні забутих предків" (Сергій Параджанов), „Хочу вірити" (Микола Мащенко). Загальна кількість фільмів – 17.

1966

„Акваланги на дні" (Євген Шерстобитов), „Вулиця вдів" (Володимир Городько) ,„Гадюка" (Віктор Івченко), „Загибель ескадри" (Володимир Довгань), „Дні льотні" (М.Літус, Л.Ризін), „Два роки над прір-

вою" (Тимофій Левчук), „До уваги громадян і організацій" (Артур Войтецький), „Ескадра повертає на захід" (М.Білінський, Микола Вінграновський), „Київські фрески" (проби, Сергій Параджанов), „Криниця для спраглих" (Юрій Іллєнко), „Лють" (Микола Ільїнський), „На самоті з ніччю" (Станіслав Третьяков, Борис Силаєв), „Одеські канікули" (Ю.Петров), „Погоня" (Валерій Ісаков, Радомир Василевський), „Сьогодні – кожного дня" (Володимир Севельєв), „Та, що в ходить в море" (к.м., Леонід Осика), „Товариш пісня" (Ю.Романовський, В.Левін), „У місто прийшла біда" (Марко Орлов). Загальна кількість фільмів – 18.

1967

„А тепер суди" (Володимир Довгань), „Анетта" (Г.Шмованов), „Берег надії" (Микола Вінграновський), „Бур'ян" (Анатолій Буковський), „Вертикаль" (Станіслав Говорухін, Борис Дуров), „Всюди є небо" (Микола Мащенко), „Два роки над прірвою" (Тимофій Левчук), „Десятий крок" (Віктор Івченко), „Дві смерті" (Володимир Горпенко) „Дубравка" (Радомир Василевський), „До світла!" (кіноальманах, Василь Лапокниш, Борис Шиленко, Микола Ільїнський), „Зайвий хліб" (Віктор Говяда), „Їх знали тільки в обличчя" (Антон Тимонишин), „Короткі зустрічі" (Кіра Муратова), „На самоті з ніччю" (Станіслав Третяков, Борис Силаєв), „Прощай!" (Г.Поженян), „Совість" (Володимир Денисенко), „Тиха Одеса" (Валерій Ісаков), „Хто повернеться – долюбить" (Леонід Осика), „Хто помре сьогодні" (к.м., Віктор Гресь), „Циган" (Євген Матвєєв), „Ця тверда земля" (Володимир Луговський), „Явдоха Павлівна" (Олександр Муратов). Загальна кількість фільмів – 23.

1968

„Анничка" (Борис Івченко), „Березова бувальщина" (Василь Іллященко), „Білі хмари" (Ролан Сергієнко), „Великий клопіт через маленького хлопчика" (Олександр Муратов, В.Васильківський), „Весільні дзвони" (Ісак Шмарук), „Вечір на Івана Купала" (Юрій Іллєнко), „Втікач з Янтарного" (Євген Брюнчугін, Ігор Вєтров), „Гольфстрім" (Володимир Довгань), „Дитина" (к.м., Микола Мащенко), „Дімка – велогонщик" (Ісак Шмарук), „Експеримент доктора Абста" (Антон Тимонишин), „З нудьги" (Артур Войтецький), „Камін-

ний хрест" (Леонід Осика), „Карантин" (Суламіф Цибульник), „Маленький шкільний оркестрик" (Олександр Муратов, Микола Рашєєв), „На Київському напрямку" (Володимир Денисенко), „Остання п'ядь" (Михайло Терещенко), „Помилка Оноре де Бальзака" (Тимофій Левчук), „Розвідники" (Ігор Самборський, Олексій Швачко), „Фокусник" (Петро Тодоровський). Загальна кількість фільмів – 20.

1969

„Важкий колос" (Володимир Денисенко), „Варчина земля" (Анатолій Буковський), „Вулиця тринадцяти тополь", (Віктор Іванов, Аркадій Народицький) „Де 0-42?" (Олег Ленціус), „Дума про Британку" (Микола Вінграновський), „Ми з України" (Василь Ілляшенко), „Острів Вовчий" (Микола Ільїнський), „Падав іній" (Віктор Івченко), „Поштовий роман" (Євген Матвєєв), „Серце Бонівура", „Скарби палаючих скель", „Сліпий дощ" (к.м., Віктор Гресь), „Та сама ніч" (Василь Паскару), „Фронт за околицею" (Юрій Борецький) . Загальна кількість фільмів – 14.

1970

„Білий птах з чорною ознакою" (Юрій Іллєнко), „В'язні Бомона" (Юрій Лисенко), „Голубе і зелене" (Віктор Гресь), „Дивитися в очі" (Володимир Луговський), „Комісари" (Микола Мащенко), „Мир хатам, війна палацам" (Ісак Шмарук), „Назад дороги немає" (Григорій Ліпшиць), „Назвіть ураган Марією" (Володимир Довгань), „Олеся" (Борис Івачнко), „Пізня дитина" (Костянтин Єршов), „Політ" (Людмила Тетянчук), „Родина Коцюбинських" (Тимофій Левчук), „Сеспель" (Володимир Савельєв), „Сміханічні пригоди Штепселя і Тарапуньки", „Створення" (Микола Мащенко), „У тридев'ятому царстві" (Євген Шерстобитов), „Хліб і сіль" (Микола Макаренко), „Чи вмієте ви жити?" (Олександр Муратов), „Шлях до серця" (Віктор Івченко). Загальна кількість фільмів – 19.

---

[1] *Корнієнко І.* Півстоліття українського радянського кіно. – К.: 1970. – С. 134.

[2] *Шлапак Д.* Молоді актори українського кіно. – К.: 1966. – С. 6.

[3] Мистецтво екрана: Збірник. – К., 1966. – С. 195.

[4] *Морозов Ю.* Образи і конфлікти сучасності // Режисери і фільми. – К., 1969. С. 209.

[5] *Шевченко Тарас*. Щоденник // Зібрання творів в 5 томах. – К., 1979. – Т. 5. – С. 42–43.

[6] *Wisniewski Cezary*. Film atmosfery // Ekran. – 1969. – № 18. – S. 9.

[7] *Дзюба І.* День поиска // Искусство кино. – 1965. – №5.

[8] *Параджанов С.* Вічний рух // В.Луговський. Невідомий маестро. – К., 1998. – С.163.

[9] *Дзюба І.* Параджанов більший за легенду про Параджанова // Кіно-Театр. – 2003. – №4. – С. 23.

[10] *Ільенко Ю.* Плата за компромисс // Юность. – 1987. – №9.

[11] *Ильенко Ю.* Воображаемое интервью // Искусство кино. – 1972. – №11.

[12] *Канудо Риччото*. Немое кино // Из истории французской киномысли. – М.: 1988. – С. 21.

[13] *Юрій Шерех*. Третя сторожа. – К., 1993. – С. 560–561.

[14] *Кузякіна Н.* Лесь Курбас. – М., 1987.

[15] *Бакула Б.* Українське кіно і тоталітаризм / Перекл. з польської // Поетичне кіно: заборонена школа. – К., 2001. – С. 252.

[16] *Аннинский Л.* Три звена // Искусство кино. – 1971. – №9.

[17] *Блейман М.* Архаисты или новаторы? // Блейман М. О кино – свидетельские показания. – М., 1973. – С. 516.

[18] *Фомин В.* Пересечение паралельных. – М., 1976. – С. 83.

[19] Леонід Осика. «Пропоную своє прочитання» // *Брюховецька Л.* Леонід Осика. – К., 1999. – С. 149.

[20] На екранах України. – 1989. – 12 червня.

[21] Кіно-Театр. – 1996. – №5. – С. 2–5.

[22] *Параджанов С.* Восхождение к мастерству // Советский экран. – 1971. – № 7.

[23] *Сизоненко О.* Поема про волю // Новини кіноекрана. – 1964. – №12.

[24] *Юрченко В.* Чуттєва нить // Кіно-Театр. – 2001. – №3.

Зоя АЛФЬОРОВА
кандидат історичних наук, доцент

КІНЕМАТОГРАФ 1970-х рр. СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

70-ті і початок 80-тих років в історії Радянського Союзу отримали назву «епоха стагнації». Це часи не тільки економічних та політичних втрат, але й роки, коли особистість протистояла офіційним цінностям, відкидаючи те, що їй нав'язувалось, хоч цей протест у більшості випадків носив пасивний та прихований характер.

Загальноцивілізаційний контекст цього періоду розвитку українського кінематографа розгортається у площині другого «цивілізаційного зламу « 60 -80-х рр. XX століття. Економічна криза 1973 – 1979 рр. за своїми масштабами перевершила всі попередні. Вона почалась у США, Великій Британії та ФРН і охопила практично всі розвинені капіталістичні країни. Основна її ознака – синхронність, котра пояснювалася динамічними змінами в розвитку виробничих сил, зростанням глобалізації виробництва, поглибленням міжнародного розподілу праці та спеціалізації. Саме завдяки останньому виникла подібність у техніко-економічному рівні розвинених країн і велика взаємозалежність національних економік.

У 70-ті рр. західне функціонально-диференційоване суспільство почало переструктурування не тільки в соціальному, але й в соціально-економічному аспекті.

У США та Західній Європі цей період характеризується появою різновекторних ідеологічних та соціально-політичних течій, рухів, чий вплив на свідомість суспільства мав подолати негативні наслідки цивілізаційної кризи.

Фаза несталості у формуванні техногенної цивілізації відбилася на суспільній свідомості і зумовила появу різноманітних суспільних та

соціокультурних реакцій. З одного боку, спостерігалося повернення правих, неоконсервативних тенденцій, а саме: прихильності до політики «закону та порядку», в якій відчутно збільшились авторитарні елементи; активізація ультраправих елементів (враховуючи неофашистські рухи та організації). З іншого, відбувається активізація лівих і, навіть, лівацьких тенденцій у суспільстві.

Це – епоха масових комунікацій і масового мистецтва, що стають у цих умовах універсальними засобами атомізації і структурування суспільства. Завдяки масовим комунікаціям безпосереднє переживання світу все частіше перетворюється в інформацію.

Світова культура щоразу набуває інтегрованого характеру, їй стає притаманна глобальна проблематика. Глобальна медіавізація дозволяє складати новий тип громадськості і колективізму – поданий не наявною людською масою, а ідеальним волевиявленням багатьох різноманітних індивідів, що ввійшли в комунікативний зв'язок, їхнім побутуванням у віртуальній реальності комп'ютерних мереж, які у суспільстві стають сутнісним елементом спілкування.

Змінюється зміст людської дії і спілкування. Дія все більше перетворюється на ідеальну, тобто перекладену з безпосередньої дії на комунікацію. Це веде до проблематизації самої ідеї реальності в сучасній свідомості. Вона все більше втрачає зміст, сформований традицією Нового часу, наступає постмодерна ситуація в культурі.

Можна окреслити кілька конфліктів цивілізаційного характеру, які торкаються і України, української культури. Це конфлікт між урбанізованою культурою (а також культурними змістами, які народжує така урбанізована культура), з одного боку, та віланістичною (землеробською) за своїми змістами. Середньою ланкою між ними стає помірно урбанізована радянська культура.

Урбанізація в СРСР у 70-ті роки була стимульована процесами економічного та соціального характеру. Вигідні для СРСР ціни на нафту у цей період обумовлюють стагнацію радянської економіки і разом з тим стимулюють деякі приховані економічні і соціальні процеси. Наприкінці 60 – початку 70-років у Радянському Союзі, і в Україні зокрема, поряд із масовим виробництвом виникає масштабне масове споживання. Масове споживання є і джерелом і продуктом масових форм їх задоволення. Масове виробництво тісно пов'язане зі стандартизацією предметів виробництва, а таким чином і з стандартизацією

предметів споживання. Все це породжує і в Радянському Союзі на соціалістичному тлі суспільство масового споживання і, відповідно, остаточно формує культуру масового типу або масову культуру і на радянських теренах. При цьому, радянська масова культура має деякі відмінності від західної: вона розвивається у «панцирі» тоталітарної оболонки, де її «масовидність» тотально ідеологічно й виробничо контролюється з боку державно-партійного апарату.

Другим конфліктом стає іманентна межовість України та української ментальності в цивілізаційному аспекті. Українська культура у цей час маргіналізується (за Р.Парком) у культурологічному сенсі: базові принципи такої культури оцінюються з точки зору пануючого (радянського) культурного канону в основному як чужинні. Соціальний статус маргінеси української культури визначається як розташування на «межах» відповідних (радянської та європейської) культурних систем, частковим перетином з кожною з них і лише обмеженим визнанням з їхнього боку. Об'єктивними умовами формування української культури у цей час є процеси трансформації суспільства, зміни соціальної структури та форм взаємодії культури. У 70-х – на початку 80-х рр. відбуваються саме такі приховані трансформації як цивілізаційного, так і локального характеру, «дійовою особою» яких і стає українська культура.

Певна маргіналізація української культури в цілому і кіномистецтва, зокрема, підтверджується також «нелінійністю», «колажністю» її культурних зразків, що було результатом спонтанного освоєння різнопланових цінностей і стандартів. Аналізуючи кінопрактику 70-х – початку 80-х рр., ми бачимо, що у ній нерідко були використані культурні цінності з різних (інколи конфліктуючих) соціокультурних систем. І це, деякою мірою, уповільнювало процес культурної самоідентифікації як українського митця, так і українського глядача.

Українська ментальність зберігала значну частину архаїчно-фольклорного, сільського за своєю природою мислення, яке було і є носієм патерналістських та інших комплексів [1]. Змістами у позитивному сенсі українських архетипів є культ матері і рідної оселі, ліричне відношення до природи, працелюбство; між тим, можна відзначити також кумівство, пріоритет емоційного над раціональним.

Таким чином, Україна (і її художня культура) були складовими декількох складних економічних, політичних і соціокультурних систем, кожна із яких певним чином впливала і досі впливає на них. Цей

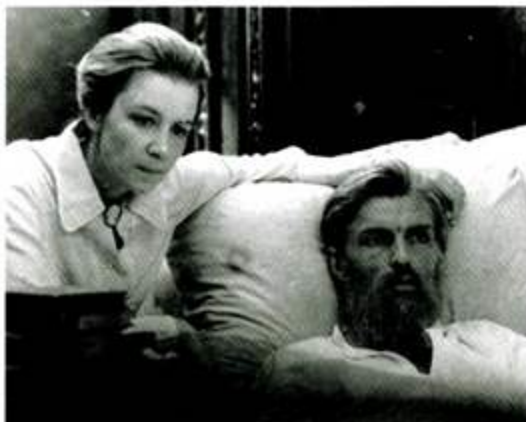
вплив деякою мірою є конфліктним і викриває певну межовість буття України і її художньої культури в період 70-х – початку 80-х рр.

Соціально-політичне тло розвитку українського кіномистецтва становлять зміни у суспільній свідомості громадян радянської держави. У цей період в Радянському Союзі рівень суспільної свідомості все більш приходить у протиріччя з дійсністю, неадекватно відображуючи її розвиток. Ідеал, концепції, будучи обмеженими у своїй сутності, не тільки не могли впливати позитивно на суспільні процеси, але й майже зупиняли їх, торпедувавши прогресивні починання та хибно орієнтуючи практику. Це стало основою появи так званої «деформованої свідомості», своєрідної «травмованої» свідомості, яка потерпала від невирішеного конфлікту між декларованими суспільними цінностями, ідеалом та соціалістичною реальністю. Часто такий тип свідомості класифікують як «розщеплений», наголошуючи на тому, що йому, цьому типу притаманні не тільки суперечності, але і взаємовиключні суспільні установки, небажання знаходити спільні позиції тощо. За Г.Лебоном, саме такий тип свідомості свідчить про розпад цілісності суспільної свідомості як такої, і як наслідок, є чинником для майбутньої руйнації економічної та політичної системи країни. У межах розпаду раніш єдиної суспільної свідомості формуються різні її підтипи: «ринкова», «маргінальна», «хибна» (ідеологія «маленької людини», розповсюджена в новітніх міфах та стереотипах та «офіційна» ідеологія з її «блискуче невизначеними» догматами). Дві основні суспільні тенденції народжує новий час: «руйнацію класових стилів» (Д.Белл), тобто тенденцію до подальшої гомогенності радянського суспільства (що потім знайде свій вираз у створення ідентичності «радянської людини»), і в той же час, дестратифікація не відкидає диференціацію цього суспільства у межах певної єдності. Поліпшення матеріального стану, певна економічна стабільність не призвели до спрощення суспільного життя в країні, навпаки, поступово і приховано це життя багатовимірно ускладнювалось.

Таким чином, з одного боку, суспільні зв'язки у радянському бутті ускладнювались завдяки багатьом факторам, враховуючи і розгалужену, але вкрай централізовану систему ЗМІ у країні, але суспільство і конкретна людина намагались протидіяти цьому ускладненню, виробляючи певні спільні суспільні норми та цінності буття. Суспільна думка стає дійовим компонентом ускладненої суспільної структури.

Все це робило суспільство більш однорідним, в той же час певною

мірою герметизуючи конкретні суспільні прошарки. Між радянським чиновником, науково-технічним працівником, колгоспником тощо вже не існувало прямих суспільних зв'язків, вони були опосередковані міцною бюрократичною машиною. Саме ця машина створює у ці роки безпрецедентний механізм омасовлення культури, масового маніпулювання суспільною свідомістю, одним із інструментів якого стає і кінематограф. Таким чином, конфлікт можна конкретизувати як конфлікт між «бюрократичною радянською машиною», яка продукує по-своєму сюрреальну «радянську дійсність» та власне людиною, яка в цій дійсності не може знайти для себе стійких онтологічних основ.



Алла Демідова та Микола Олялін у фільмі «Іду до тебе» (1971, режисер Микола Мващенко)

Але вже наприкінці десятиліття виникає процес істотної демасовізації економічних та суспільних структур, процес виробництва та управління цим виробництвом все більш персоніфікується. Все це розбиває, руйнує стандартизовані підходи, шаблони, руйнує стереотипи масової свідомості. Нове бачення світу стає більш особистісним.

«Офіційна» радянська культура, відчуваючи тотальний контроль з боку соціалістичної держави та КПРС, намагається не відстати від цивілізаційних трансформацій, але робить це своїм специфічним способом. Догматичний стиль мислення державно-партійного апарату напряму впливає на зміст та механізм програм таких трансформацій.

Бюрократичне керівництво та контроль розповсюджується і на художню еліту країни. В 1969 році радянська кінематографія відсвяткувала своє півсторіччя. В 1971 році відбувається 2 з'їзд кінематографістів СРСР, який підтверджує принципи комуністичної партійності та народності в радянському кінематографі. А рік потому офіційна «лінія партії» щодо кіно ще раз окреслюється у відповідній постанові. Ця офіційна лі-

Кадр з фільму «Перед іспитом» (1977, режисер Вячеслав Криштофович)

ція підтверджує домінування соціалістичного реалізму як провідного (читай: єдиного) художнього методу в мистецтві, і в кіно, зокрема.

При цьому радянська художня еліта була втягнута в ситуацію «розщепленої свідомості»: з одного боку, вона, так чи інакше, була включена в процес цивілізаційних трансформацій, які «дотично» відбувались в межах офіційної радянської культури, з іншого, радянські культурні стандарти орієнтувались на «радянську людину», по-своєму масову, в якої була відсутня яскрава індивідуальність, людину, якій нав'язувався догматизм мислення та певні стереотипи суспільної поведінки. Разом із грамотністю, фундаменталізмом і монументалізмом такого догматичного мислення, губилась сама людина як самостійна особистість. В епоху масштабності будівництва суспільства «розвинутого соціалізму» людина втрачала «своє обличчя», своє власне «я». Саме в період 70 – 80-х рр. виникає онтологічно невизначена людина, тип особистості, що відчуває дефіцит «первинної онтологічної впевненості». Така особистість відчуває себе скоріш нереальною, ніж реальною, скоріш мертвою, ніж живою, вона не має почуття індивідуальності, автономності, власної цінності. Як наслідок такої онтологічної невизначеності радянської людини, відбувається своєрідне «подвійне» існування інтелектуальної і художньої еліт: і на «офіційному» рівні української радянської культури, і на рівні майже андеграундному, рівні особистісного (іноді цілком пасивного) протесту проти «офіціозу».

Ще однією площиною, в контексті якої розгортається історія українського кіно цього часу, є площина української етнічно-національної свідомості, яка певним чином еволюціонує. Українське національне дисидентство («Гельсінгська група», наприклад) є найбільш активним носієм такої свідомості і це дисидентство, так чи інакше, впливає на

загальний духовний стан художньої еліти радянської України. Ідеї національно свідомих українців стають «робочим матеріалом» найбільш талановитих українських кінематографістів. Крім того, певні керівники кіноіндустрії України (Святослав Іванов – тодішній керівник Держкіно України, Василь Цвіркунов – директор кіностудії ім. О.Довженка), усвідомлюючи організаційну та виробничу нерозвиненість українського кіновиробництва, поставили за мету не тільки економічно й організаційно покращити це виробництво, але й зробити його продукт по-справжньому національним. В Україну були запрошені талановиті випускники ВДІКу Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика, Роллан Сергієнко, Віктор Гресь та інші, які і стали потужним «загоном» національно-орієнтованої української художньої еліти. Саме по них, талановитих і завзятих, у середині 70-х «пройшлася борона» партійно-номенклатурного табуювання та заборони.

Художньо-практичний вимір розвитку українського кіномистецтва цього періоду визначається як загальносвітовими тенденціями розвитку кіно, так і межами розвитку кіно радянської держави.

Світовим контекстом розвитку українського кіномистецтва 70-х років була інерція «революції 1968 року», справжній вибух ліворадикальних настроїв інтелектуальної та художньої еліти Західної Європи та США.

Ідеї західних інтелектуалів щодо того, щоб «маси почали з Великої Відмови від усього того, що мало тодішнє західне суспільство» та надія на аутсайдерів та маргіналів (Г.Маркузе) на початку 80-х доповнились думками про глобалізацію світу і культури (Московічі) та переструктурування суспільства завдяки цим процесам (Маклюен).

«Заміна реального знаками реального» відбувається і в кіномистецтві. Це стимулюється і загальнокультурними світовими процесами. Розглядаючи сучасність як еру тотальної симуляції (Бодрійяр), можна згодитись і з тим, що і в радянській дійсності суспільне поступово оволоділо політичним, воно стало загальним і всеохопним. «Криза дійсності», яка відбулась у свідомості звичайних радянських людей протягом 70-х – на початку 80-х років (про це говорив Е.Іонеску стосовно вербальної сфери: «Слова перетворюються у оболонку, що звучить, але не має смислу») було спровоковано не тільки впливом «офіційної» радянської культури, але і пануванням симуляції у культурі взагалі, що розпочалось саме у цей період. Адже для постмодерну як нової художньої ситуації в культурі взагалі притаманний принцип

«епістемілогічного сумніву», програмна відмова від спроб створення онтології. Таким чином, поява «онтологічно невпевненої людини» сприймається не тільки як «радянський феномен» 70-х років, але й симптоматичне явище в умовах раннього постмодерну.

За Л.Аннінським, у світі, поряд із ритуалом такого «прощання із буржуазними цінностями» («Велика жратва» М.Феррері, «О, щасливчик» Л.Андерсона, «Розмова» Ф.Копполи, «Скромна чарівність буржуазії» Л.Бунюеля, «Хтось пролетів над гніздом зозулі» М.Формана, «Репетиція оркестру» Ф.Фелліні), почався процес «довгих проводів шестидесятників», покоління, стрижнем культури якого стала «культура двадцятилітніх». Поява у цей період сповідальних та «меморіальних» фільмів провідних майстрів західного кінематографу яскраво свідчить про певну втому від радикалізму, підсвідомого прагнення стану підлітка або навіть дитини: у 1971 р. на екранах з'являється «Амаркорд» Ф.Фелліні, «Родинний портрет в інтер'єрі» Л.Вісконті, «Останній кіносеанс» П.Богдановича тощо. «Іронічне ретро», яке наприкінці 70-х рр. з'являється в європейському кінематографі, лише підсилює розчарованість художньої еліти в надіях 60-х рр.

З поступовим «зів'яненням» образу ворога із соцреалістичного кінематографа зникає мотив боротьби, що життєво підтримував цей образ, надавав йому життєвої сили. Тепер боротись було, на перший погляд, ні з чим, та й навіть, і не треба. Чорне та біле поступово у масовому кінопотоці стало перетворюватись на сіре.

Стагнація радянського суспільства у 70-ті рр. лише приховала життєстверджуючими лозунгами влади процеси маргіналізації звичайної «радянської людини». Все частіш така людина «поринає» у приватне життя, адже «перехід мас до приватного життя – це безпосередній виклик політичному, форма активного спротиву політичній маніпуляції» (Бодрійяр).

Вірогідно, що бюрократизація пронизує і сферу художнього. Дуже часто митцю було відмовлено у прояві вільної художньої волі в межах кіно-творчості. За право мас любити художника останній розплачувався статусом «митця». Тоді ж виникає практика насильницького об'єднання різних митців на «кінопроектах», що мають «виробничий» сенс під керівництвом одного майстра.

Справа дійшла навіть до того, що з фільмів вирізали незвичні ракурси або густу світлотінь, зменшували кількість крупних або загаль-

них планів, орієнтуючись на вкрай стандартизовану продукцію із максимально стертими ознаками індивідуального авторства.

Першим, і для усіх очевидним наслідком такої ситуації, стало виробництво великої кількості сірих стандартних фільмів. Така «сірість» кінопотоку означала і подальшу «пролетаризацію» самого кінематографіста як такого. Другим наслідком стало характерне для кінематографічної свідомості переживання своєї родової опозиції чиновникові. Чиновник перетворився у головного ворога кінематографіста.

«Відпрацьовується» справжня типологія ідейних, тематичних та естетичних заборон і табу. Не випадково, у цей час посилюється ідеологічний контроль з боку партійних функціонерів за кіногалуззю. Так, з приходом В.Щербицького були звільнені із своїх посад Святослав Іванов та Василь Цвіркунов, що завдало шкоди розвитку власне національному в українському радянському кіно. Наприкінці описуваного періоду в історії українського кіно відбудеться остаточна примусова руйнація (або культур-геноцид, як скажуть про це деякі критики) яскравого і новаторського поетичного українського кінематографа: вільна художня творчість багатьох талановитих українських кінематографістів примусово була призупинена, для деяких (С.Параджанов, К.Муратова та інші) на багато років. З'являються так звані «поличні» кінокартини, серед яких і: «Комісар» О. Аскольдова, «Інтервенція» реж. Г. Полоки, «Довгі проводи» реж. К. Муратової.

«Індустріалізація» радянського (і українського) кіновиробництва, суттєве збільшення кількості кінотеатрів в Україні, вкладення значних коштів на виробництво фільмів теж поступово перетворювала кіномитця на кіно-пролетаря. «Пролетаризація» кінематографіста, існуючого в системі жорстко централізованих кіностудій, збільшувала ризик внутрішньої залежності його від бюрократа, враховуючи і кінематографічного. За умови відсутності вільного економічного кіноринку у державі, відбувалась жорстка ідеологічна регламентація з боку держави. Залежність від рішення конкретного партійного чиновника створювала професійні «обойми», герметизувала професійне середовище кіномитців, породжувала професійний нарцисизм. Лише кращі із кінохудожників проривали це порочне коло, знаходили в собі хист і можливості говорити із суспільством про те, що наболіло. І «поколінню 70-х» не бракувало талантів. На кіновиробництво прийшли молоді кінематографісти М.Іллєнко, Р.Балаян, В.Новак, В.Криштофович,

Кадр з фільму «Дума про Ковпака» (1972, режисер Тимофій Левчук)

І.Симоненко, І. Недужко, М.Бєліков, Я.Лупій, М.Мандрич, О.Ітигілов, Б.Савченко та інші.

Ще одним виміром побутування українського кіно у 70-ті роки є конкуренція (і співробітництво) із молодим українським телебаченням.

Кольорове телебачення в СРСР, і в Україні, започаткували наприкінці 1968 р., коли спеціальним обладнанням була оснащена АСБ – на Хрещатику, 26 у м. Києві. У травні 1974 р. Для Республіканського телецентру була придбана перша кольорова пересувна телевізійна станція (ПТС) французької фірми «Томсон». Радянські ПТС «Магнолія», «Лотос» з'явились напередодні проведення Олімпіади-1980. В областях України переоснащення місцевих телестудій «на колір» завершилося лише наприкінці 70-х років.

У 1969 р. в СРСР у стрій була введена Останкінська телевізійна вежа, унікальна споруда для того часу. Останкінська телевежа та телевежа в Києві були розраховані на росповсюдження 5-ти телевізійних програм. Сирецька ТБ-башта, яка була введена в 1973 р., стала другою по за висотою ТБ-баштою в Європі. Поява телебачення спонукала українські студії звернути увагу на новий формат екранного твору – телефільм, інтенсивне виробництво яких і розгортається в Україні з 70-х років.

Естетика українського кіномистецтва свідчить про «розгортання» у кінематографічному просторі і часі тих змістовних та зображальних тенденцій, про які йшлося вище. Кінематограф стає найбільш ідеологічно ангажованим видом мистецтва, а вибір сталої жанрової форми на шкоду експериментам симптоматичним у визначенні специфіки актуального кінематографа і, відповідно, специфіки глядацької та авторської інстанцій у кінооповідності. Механізм державно-партійної

«машини» намагається утримати радянське кіно, враховуючи і українське, у руслі соцреалістичної естетики, підміняючи «необхідність впровадження» соціалістичного реалізму демократизмом кіно як такого. Характерною у цьому сенсі була постанова Комітету з кінематографії від 1 листопада 1968 р. «Про роботу з молодими творчими кадрами на кіностудіях республіки», яка ще раз наголосила на «генеральній лінії» в кіноестетиці і «дала ляпаса» молодим талановитим творцям: «Захоплюючись удосконаленням форми кіновидовища, молоді художники інколи настільки ускладнюють її, що позбавляють себе контакту із широким глядачем, порушуючи тим самим головний принцип «наймасовішого із мистецтв» – його демократичність» [2].

Щодо образу художнього мислення в українських фільмах цього періоду, то ми спостерігаємо низку репрезентацій в українському кіно: від відображення на ігровому матеріалі глибинної української архетипіки (а не архаїки, як було зазначено у сумнозвісній статті М.Блеймана «Архаїсти чи новатори» щодо українського поетичного кінематографа) до репрезентації «розщепленої свідомості» людини в українському радянському суспільстві.

Стилістика українського кіномистецтва цього періоду відображає як внутрішнє дисидентство певного прошарку радянської художньої еліти (враховуючи й українську), так і прагнення певних кіномитців до визнання «офіційною» радянською культурою.

Трансгресивність буття українського кіномистецтва породила нові і нестандартні засоби створення художнього «меседжу» до глядача. Це викликало спочатку подив, потім гнів і заборону у партійно-номенклатурного керівництва. «Межове» українське кіномистецтво слугувало своєрідним «ігровим полем», де підсумком такого взаємоперетину «офіційних» та «маргінальних» образів дійсності стає набір принципово нових культурних пропозицій, що виникають як результат такої нестандартної культурної комунікації. Цим пояснюється посилена культурологічність та «оберненість в історію» багатьох фільмів, які знімаються у цей період в Україні. Поява у середині 60-х рр. фільму-шедевру С.Параджанова «Тіні забутих предків» стала етапною для відродження довженківської традиції поетичного кінематографа. «Київська школа поетичного кіно» (Я.Газда) отримала продовження у творчості Л.Осики, Ю.Іллєнка, В.Греся та інших в 70-ті рр.

Українське кіно вибирає у цей час два художньо-світоглядні шля-

хи: «сюрреалізм» (в українському варіанті: «поетичне кіно») та «неодокументалізм». Для влади реалістична стилістика залишалась символом благонадійності, а нонконформістам уявлялась «радянською».

Обидва стилістичні напрями проявилися раніш, в ігровому кіно 60-х рр. у творчості Калика, Тарковського та інших.

І до початку 70-х років, сюрреалістична альтернатива документалізму проявилась чіткіше і гостріше в українському поетичному кінематографі. Рафінований артистизм та естетизм цих картин, на перший погляд, протистояв ілюзіонізму і «реалізму» кінопотоку. Фіксуючи це протистояння, кінокритика тих часів звертала увагу на живописність цього напрямку, уникаючи аналізу змістовних елементів «поетичного кіно». Між тим, більшість кіноробіт «поетичного кінематографа», різних за рівнем та якістю виконання, об'єднувало стійке бажання утвердити на екрані правомірність більш узагальнених та поетично орієнтованих моделей життя. Наявним стало прагнення не просто вийти до якихось інших, але принципово нових змістовних пластів, на принципово інший рівень художнього бачення. А саме: перейти від кола нагальних життєвих проблем та явищ у коло метафізичних, вічних загальнолюдських проблем. Мова йде про освоєння нового, закритого з періоду раннього кіноавангарду для українського радянського кіно образного простору. Показовим є і пошук героя у картинах цього напрямку. Якщо у багатьох кінокартинах «на сучасну тему» соціальний статус героя домінував, то у фільмах цього напрямку домінантою героя стає його креативність, творча індивідуальність, неповторність його внутрішнього світу. Героями поетичного кіно стають поети, музиканти, художники, філософи якщо не за професією, то за способом бачити навколишній світ. Фільми цього напряму дозволяли не просто «піднестися» над дійсністю, але й відірватись від неї, тобто у ряді випадків дати чисто абстрактні відповіді на «вічні питання».

Метафоричні засоби художнього кіномислення у деяких творах органічно поєднались із темою власне мистецтва. Так, «Вавилон – ХХ» режисера і сценариста І.Миколайчука (1980) – одна з найкращих (і певною мірою, підсумкових) картин цього періоду. Постать народного філософа і своєрідного знавця людських душ Фабіана (його зіграв сам Іван Миколайчук) поєднує такі рідні для української ментальності потяги до Краси та Вічності.

Характерно, що до початку 70-х років крайнощі «неодокументаль-

ного» кіно («поринання» в емпірику «розвинутого соціалізму») і «поетичного» кіно («піднесення» над дійсністю) в ігровому кіно не тільки стрімко зближуються, а й подекуди стираються зовсім. З'являються фільми, в яких хистка, рухлива сучасність уявляється у широкому історичному контексті, а в вирішенні або актуалізації гострих злободенних проблем відчувається «віддзеркалення» онтологічної кризи.

Кадр з фільму «Захар Беркут» (1971, режисер Леонід Осика)

У надрах українського поетичного кінематографа формується інтерес і до можливостей притчової оповідності, можливостей «езопової мови», і цей момент був визначальним компонентом даного стильового напряму. З часом коло «притчових фільмів» збільшиться і така тенденція буде зберігатися до часів перебудови.

Пояснення появи цих картин лежать у кількох площинах.

По-перше, заблокування у кінематографі зображення дійсності «розвинутого соціалізму» сприяло пошуку інших шляхів художнього висловлювання.

По-друге, морфологічна еволюція кіно сама по собі рухалась в бік ускладнення оповідальних структур. Саме у 70-ті роки виникла певна напруга між зростаючою аналітичністю змістів, що породжував екран, і певним лімітом на цю аналітичність, який висувався «масовидним» походженням і буттям кінематографа. Саме притча дозволяла, певною мірою, зняти цю напругу, поєднати складність культурних смислів твору із «простою» і доступною видовищністю. Притча дозволяла широкі узагальнення і поєднувала сьогоднішнє із вічним, екран показував частку, краплину буття, але мав на увазі дещо глибинне.

Формувалась «ніша» між зображуваним та висловлюваним на екрані, що надавало йому нові творчі ресурси для художнього росту.

Кадр з фільму «В бій ідуть тільки «старики» (1973, режисер Леонід Биков)

Фільми українських кіномитців уперто демонструють екзистенційні проблеми життя: «Довгі проводи» режисера К.Муратової (1971). «Мріяти і жити» (сц. І.Миколайчука та Ю.Іллєнка) режисера .Ю.Іллєнка (1973), його ж «Свято печеної картоплі» (1976). Усі ці фільми реалії «радянського способу життя» роблять непомітними і неважливими, на відміну від «рухів душі», яка прагне знайти будь-яку опору у цьому світі. Психологічно складні стосунки між матір'ю та підлітком-сином у фільмі «Довгі проводи» режисер К.Муратова «розгортає» на аскетичному тлі життя міста, розташування та зовнішні прикмети якого є несуттєвими для глядача.

Кадр з фільму «Думи про Ковпака» (1972, режисер Тимофій Левчук)

Багатий і психологічно-насичений внутрішній світ героїв фільмів Ю.Іллєнка значно цікавіший за соціальний побут, що в ньому існують ці герої.

Кінематограф досліджує свідомість людини, котра «по ходу дії», випадає із звичного перебігу життя, «виривається» з системи напрацьованих соціальних, культурних та природних зв'язків, тобто в якої відсутня точка опори. Людини, чиє буття розгортається на тлі розриву традиційних людських стосунків і деформації традиційних

уявлень про світ. Адже цей світ стає для неї занадто регламентованим і приховано контрольованим з боку бюрократичного апарату.

Володимир Висоцький у фільмі «Місце зустрічі змінити не можна» (1979, режисер Станіслав Говорухін)

Кіномитці у цей період інтуїтивно або свідомо загострюють та доводять до логічного кінця реальну ситуацію, в якій знання про світ та мораль опинились по різні боки, віра стала формальною, а культура почала ставати фрагментарною.

Герой багатьох фільмів пробує стати знов цілісним тільки тоді, коли свідомо або інтуїтивно йде на Вчинок. Характерно, що в багатьох випадка в українському кіно такий герой з'являється в історичних фільмах або фільмах-екранізаціях, тобто жанрах, які дозволяють «тримати дистанцію» між уявністю та реаліями життя та дозволяють «говорити» із глядачем езоповою екранною мовою.

«Захар Беркут» за повістю І.Франка, автор сценарію Д.Павличко, режисера Л.Осики (1971) [3], «Іду до тебе» режисера Мащенка [4], «Олеся», «Пропала грамота» режисера Б.Івченка (1972), «Відлюдько» за сценарієм І.Миколайчука і Р.Балаяна, режисера Р.Балаяна (1977), «Каштанка» того ж Р.Балаяна (1977), «Лісова пісня. Мавка» за сценарієм Ю.Іллєнка, режисер він же (1980), «Овід» режисера М.Мащенка (телефільм, 3 серії) (1980), «Перед іспитом» В. Криштофовича.

Душевний стан людини 70-х рр. – здебільшого це втома. Втома від ваги Історії, держави, культури, навіть власної ваги. Це відчуття в українських фільмах з'являється поступово і найбільш талановиті режисери намагаються це відчуття втоми від глибинного розпачу нації перевести із метафізичного у онтологічне.

Так, у фільмі Леоніда Осики «Камінний хрест» йдеться про траге-

Кадр з фільму «Щовечора після роботи» (1973, режисер К.Єршов)

дію не тільки галицьких селян, які із-за злиднів емігрували до Канади, а й трагедію українських селян взагалі. У фільмі знімались селяни Русова, Белелуї, чиї виразні обличчя дійсно свідчили про страждання нашого народу. Режисерові і оператору Василю Квасу вдалося стерти межу між ними і акторами, що складали нерв картини. Старий газда Дідух, його родина, односельці – стали втіленням життя селянина, якого злидні відірвали від рідного коріння, як «перекотиполе» понесли по світах. Уособленням цього загубленого життя, як справедливо зазначає Л.Брюховецька [5], став герой Броніслава Брондукова, злодій, який заліз у комору до Дідуха напередодні від'їзду.(«Звідки ти?, -запитують у нього. «Я зі світу», – відповідає злодій).

У «Захарі Беркуті» Осики герої – це далекі предки тих, хто у «Камінному хресті» змушений був кидати рідну землю і йти на чужину. «Захар Беркут» розповідає про те, яку високу ціну за це заплачено.

Образний світ кінематографа 70-х pp. и особливо початку 80-х pp. – світ театралізований, симуляційний, світ гри, яка часто-густо є ексцентричною.

Ексцентризм кінотворів 70-х pp. виконував таку ж функцію «поєднання непоєднуваного», «зчеплення» комічного із трагічним.

Прояв ексцентричного відбувався на різних рівнях: від поетичної назви твору і заплутаних сюжетних колізій до вибору дивних та незвичних персонажів.

Ексцентризм форми та поведінки героя в кіномистецві тих років – це зміщення акцентів, доволі вільне поводження з історичним матеріалом. Таким є герой «Пропалої грамоти» Б.Івченка, бравий козак, який їде до цариці за грамотою, або «незвичний» відлюдько – герой

однойменного фільму Романа Балаяна. Минуле для глядача 70-х рр. має або міфологічний, або абстрактний характер, часто воно стилізується кінематографом 70-х років. «Ознаки часу» (перш за все, часу історії і війни) «накладаються» кіномитцями на систему сучасного їм мислення. Характерно, що наприкінці періоду в українському кіно вчуваються ноти ностальгії за минулим: наприклад, фільм «Які ж ми були молоді» режисера М.Бєлікова (1986) [6].

Етапним для українського та й всього радянського кінематографа стає фільм Романа Балаяна «Польоти уві сні та наяву», в якому зображення онтологічно невпевненої людини стає мистецьким завданням сценариста та режисера [7]. Герой Олега Янковського із «Польотів...» не має онтологічної опори під ногами та не знає, що таке цілісне та осмислене життя, втомлена від світу і самої себе людина, людина несерйозна, ексцентрична. Перверсивність, «грайливість» головного героя якнайкраще демонструють глибину онтологічної кризи, неможливість повернути собі омріяну цілісність для людини «покоління, що втратило будь-які ілюзії». Пісня Б.Окуджави «Полночный автобус», яку тягнуть на кухні Коля (О.Табаков) та Серьога, стає музичним камертоном для цього почуття втрати. «Розщеплена свідомість» «звичайної радянської людини» Серьоги із «Польотів ...» аж ніяк «не в'яжеться» із картинами «тотального щастя» радянського суспільства 70-х рр., які змальовує «офіційне» радянське мистецтво.

В українській документалістиці теж відбувається зближення стилістики «поетичного» та монтажно-конструктивістського (традицій Довженка і Вєртова). І, якщо на початку 70-х рр. знімаються ігрові стрічки про вчених (ця тенденція проявилась ще у 60-ті), про ітеерівську інтелігенцію, то вже наприкінці десятиліття такі стрічки зникають. Винятком, мабуть, є кінокартина М.Бєлікова «Розпад» [8] (1986).

Задоволення інтелектуальних потреб перебрало на себе науково-популярне кіно. Саме у 70-ті роки відбувається розквіт цього виду кінематографа в Україні. З'являється ціла низка картин, що відкрили нові сторінки історії культури, техніки та науки для масового українського кіноглядача: стрічки С.Шульмана «Наука про привиди» (1969) [9], Ф.Соболєва «Етюди про моральність» (1973), «Інститут надій», «Біосфера! Час усвідомлення» (1974), «Подвиг», «Біля джерел людства» (1976), «Дерзайте, ви талановиті» (1979) та інші; А.Серебреннікова «Індійські йоги. Хто вони?» (1970), «Крокодили ... як кро-

М.Голубович у фільмі «Відлюдько» (1978, режисер Роман Балаян)

кодили» (1971), «Індія відбивається в Гангу» (1975), «Загадковий світ тварин» (1979), Є.Григорович «Пам'ятники Давньої Русі» (1969), К.Лундишева «Культурна революція» (1971), фільми Н.Ширмана «По той бік добра» (1974), «Обережно, діти» (1975), «Що ти відчуваєш, людино?» (1975), «Коли співають солдати» (1976), «Урок фізкультури» (1977), стрічки В.Шкурша «Естафета мужності» (1971), «Про дружбу співа Україна» (1974) та інші.

Документалістика з успіхом продовжила тенденцію до зображення творчої людини кінематографом. У фільмах «Павло Грабовський» (1971), «Григорій Сковорода» (1971) та в інших ця тема стає наскрізною.

Між тим, подальше омасовлення культури впливає й на жанрові структури українського кіномистецтва. Жанрова система радянського кіно, започаткована ще у 30-ті, саме в 70-ті рр., коли загострилась боротьба за глядача, викликала бурхливу професійну та суспільну дискусію. Постала так звана проблема «кристалізації жанрів» (К.Разлогов). У контексті 70-х рр. відбуваються певні жанрові «мутації». Конфлікт полягав, з одного боку, між жорстким диктатом тематизму монопольного ідеологічного замовника кінопродукції – держави, і, з іншого боку, нагальною потребою суспільства в цілому і окремої людини в емоційному переживанні, у пошуку за допомогою екрана виходу із онтологічної кризи. Таким чином, унікальність ситуації саме 70-х років складає поляризація замовлення державного і замовлення суспільного. Замовлення держави тематичне, а суспільне замовлення – жанрове.

В державному тематичному замовленні, яке остаточно не зруйну-

вало жанр як такий, йому (жанру) нав'язувались додаткові змісти: пригодницька картина повинна була вчити патріотизму, комедія теж повинна виховувати народ тощо. Тобто радянський тематичний кінематограф переставураховувати народну потребу тільки у переживанні. Це стосується практично усіх тем, офіційно «стимульованих» у цей період: теми революції, громадянської та Вітчизняної війн, Лениніани. В той же час, величезний попит у населення мають так звані «масові» жанри: мелодрама, комедія, пригодницький жанр.

Лише найбільш талановиті кінематографісти прагнули «перейти межу» й поєднати тему з яскраво проявленим жанром. І глядач одразу помічав таку кінематографічну роботу. Серед найбільш касових українських картин цього періоду можна відзначити фільм «В бій ідуть одні «старики» режисера Л.Бикова (44,3 млн. глядачів) [10] його ж фільм «Ати-бати, йшли солдати» (35,8 млн. глядачів), «Небезпечні гастролі» режисера Юнгвальда-Хількевича (36,9 млн. глядачів), «Відвага» того ж Юнгвальд-Хількевіча (35,2 млн.) [11].

Іншим «виходом» для художньої еліти з цієї ситуації стало поєднання «замовленої» державою теми із яскравим (інколи навіть експериментальним) художнім вирішенням. І хоч такі картини не мали масового глядацького успіху (в порівнянні із вищеназваними фільмами), вони, безумовно, увійшли у скарбницю вітчизняного кіномистецтва. Серед таких фільмів можна назвати кінокартини: «Комісари» режисера М.Мащенка, «Білий птах з чорною ознакою» режисера Ю. Іллєнка (1970) [12] «Ніч коротка» режисера М.Бєлікова (1981) – ретро-кіно, талановита стилізація, в якій за словами С. Фрейліха, «ретро зображує історію, поки ще живе покоління, яке її пам'ятає» [13].

Стилізовано було і події громадянської війни у найбільш амбітному телевізійному проекті цього десятиріччя «Народжена революцією» режисера Г.Кохана(1973-1977) [14].

Ми вже говорили про особливості художньої мови в українському поетичному кінематографі. Метафоричність художнього мислення на екрані органічно доповнювалась високою зображальною культурою українських фільмів. У 70-ті роки в Україні існувала вельми шанована у професійному світі операторська школа. Вона мала певні традиції і складалась із представників різних поколінь. Серед українських операторів, що плідно працювали у різних видах кінематографа, були і оператори-фронтовики: І.Гольдштейн, О.Орлянкін, С.Лисецький та інші. У 70-ті

Кадр з фільму «Чорна курка, або Підземні жителі» (1980, режисер Віктор Гресь)

рр. ці оператори реалізувались, перш за все, в документальному та науково-популярному кінематографі. М.Крижанівський зняв фільм «Лісова пісня» (1976), «П'ять оповідань» [15], телефільм «Наталія Ужвій» (1978), С.Лисецький – кінострічки «Майстри» (1971), «Троїсті музики» (1972) [16], «Автопортрет» (1973), «Сонячне коло» (1974) [16], І.Гольдштейн– фільм «Суфлер» (1981) [18].

Початок 70-х років став воістину тріумфальним і для операторів, що знімали фільми українського поетичного кінематографа. Саме вони: Ю.Іллєнко, В.Іллєнко, М.Бєліков, В.Квас, В.Калюта та інші створили неповторну зображальну партитуру цих славетних українських фільмів. При цьому кожен з операторів-постановників мав власний зображальний стиль. Так, поєднання у пластичних формах жорсткості із ліризмом, документального погляду – з поезією характеризують операторську роботу Валерія Кваса у «Захарі Беркуті» та інших картинах Л.Осики (Я.Ґазда). Відмінну операторську манеру мали В.Іллєнко – оператор фільму «Свято печеної картоплі» (1976), «Три гільзи від англійського карабіна» (1982) або М.Бєліков – оператор кіно– і телефільмів «Хто повернеться – долюбить» (1968), «Варчина земля» (1969). На Україні працює С.Шахбазян, оператор, який разом із С.Параджановим на «Вірменфільмі» зняв «Колір граната» (1969). Плідно працює у ці роки і талановитий В.Калюта («Білий птах з чорною ознакою», «Наперекір усьому», «Польоти уві сні і на наяву», «Легенда про княгиню Ольгу» та інші кінокартини). Заборона українського поетичного кінематографа негативно вплинула на творчість багатьох; між тим, рівень операторської майстерності цих митців вплинув на зображальні можливості і соцреалістичного кінематографа.

Значно збагатили палітру виражальних засобів українського кінематографа цього періоду праця і талант художників-постановників Г.Якутовича, М.Рєзника, М.Раковського, П.Слабінського та інших; композиторів В.Губи, Е.Артем'єва, В.Губаренка, В.Назарова, Є.Станковича, В.Храпачова.

Різні покоління українських акторів працювали в кінематографі цього періоду. Б.Брондуков, К.Степанков, В.Симчич, І.Миколайчук, А.Роговцева, А.Лефтій, Ю.Яковченко А.Бишковець, Л.Кадочникова, Б.Хмельницький, М.Гринько, М.Голубович та багато-багато інших. Образи, створені українськими акторами, стали втіленням української ментальності, архетипіки, з одного боку, а, з іншого, актори намагались репрезентувати психологію людей різних прошарків радянського суспільства.

Анімаційний український кінематограф 70-х років репрезентує ті ж тенденції, що й інші види кіно. Відзнакою можна вважати лише різке збільшення анімаційних фільмів для дітей і створення цілих серійних проектів, таких як серія фільмів про козаків В.Дахна. Серія фільмів про козаків («Як козаки куліш варили», «Як козаки сіль здобували» та інші) увійшла в «золотий фонд» української анімації. Дахно вважав, що на його режисерський дебют «Як козаки куліш варили» мала сильний вплив Загребська школа анімації з її різким, схематичним рисунком. Інші його колеги не заперечують безсумнівний вплив диснеївської анімації на розвиток української анімаційної школи.

Д.Черкаський, який зняв «Таємницю Чорного короля», «Колумб пристає до берега», «Містерію-буф», «Ох!», найбільшого успіху досяг анімаційними телесеріалами «Пригоди капітана Врунгеля» та «Острів скарбів». О.Вікен чудово продемонстрував можливості анімації в «Як Петрик П'яточкін слоників рахував», а Є.Сивокінь – «Людина і слово». Доробки українських майстрів доповнюються творчими роботами молодих, хоч вони і не мають необхідних умов на студії. Серед режисерів-аніматорів середнього покоління можна назвати Н.Марченкову, О.Вістгофа, О.Касавіну, Н.Чернишову, Л.Ткачикову, О.Барінову та інших.

Українська анімація, що створювалась на «Київнаукфільмі» мала величезний глядацький попит. Стрічки «Казка про доброго носорога» (1970) режисера і художника Є.Сивоконя, його ж «Добре ім'я», «Людина і слово» (1973), «Казка про білу крижинку» (1974) та «Пригоди коваля Вакули» (1977), «Ліноші» (1979); «Короткі історії» (1970), «Ча-

рівник Ох» (1971), «Якого рожна хочеться» (1975), «Пригоди капітана Врунгеля» (1978) режисера Д.Черкаського та інших залюбки переглядались у кінотеатрах та показувались по телебаченню.

Виділялись кошти і на дитячий кінематограф: дитячі фільми «Хліб дитинства мого», «Хлопчаки їхали на фронт», «Любаша», «Я більш не буду», «Чорна курка або Підземні жителі» (1981) режисерів В.Греся, С.Шерстобітова, Р.Василевського складають скарбницю українського кінематографа для дітей.

---

[1] *Донченко Е. А.*Социальная психика. – К., 1994; Українська душа. – К., 1992.

[2] Цит. за: *Брюховецька Л.* Леонід Осика. – К.:Видавничий дім «Академія», 1999. – С. 26 – 27.

[3] Премія за утвердження на екрані традицій народного героїчного епосу на Всесоюзному кінофестивалі у Тбілісі (1972); Головний приз кінофестивалю «Молоде – молодим», Київ (1971); диплом «За оригінальну операторську роботу» В.Квасу.

[4] Премія ім. Ленінського комсомолу (1974), Головний приз і Приз ЦК ЛКСМ Грузії VI Всесоюзного кінофестивалю телефільмів, Тбілісі, 1975, Приз телебачення НДР «Золота лаврова гілка» (1974).

[5] *Брюховецька Л.* Леонід Осика. – К.: Видавничий дім «Академія», 1999. – С.47.

[6] Державна премія України ім. Т.Г.Шевченка, 1986; Головний приз Всесоюзного кінофестивалю в Алма-Аті, 1986.

[7] «Польоти уві сні та наяву» – сц. і реж. Р.Балаян (1982).

[8] Золота медаль МКФ у Венеції, 1990; Гран-прі МКФ екологічних кіно– і телефільмів у Сантандері, Іспанія, 1990.

[9] Гран-прі, Чехословаччина (1970); Гран-прі і золота медаль в Угорщині (1970); Премія ім. Ломоносова (1971) та інші нагороди.

[10] Перша премія VII Всесоюзного кінофестивалю в Баку, 1974; Срібна медаль ім. О.П.Довженка, 1974; Великий приз III Міжнародного кінофестивалю в Касмаї, Югославія 1974; Перша премія на фестивалі в Загребі; Приз Товариства чехословацько-радянської дружби XIX.

[11] Цифри наводяться за виданням: Киноведческие записки. – 1991. – № 11. – С. 7 – 19.

[12] Золота медаль VII Всесоюзного міжнародного кінофестивалю (1971), премія «Срібні сирени» МКФ в Соренто, Італія, 1972 (роль Георгія зіграв М.Іллєнко).

[13] Перший приз та Диплом за кращій фільм для дітей та юнацтва XV Всесоюзного кінофестивалю у Таллінні (1982); Гран-прі Міжнародного кінотижня у Мангеймі (ФРН) (1982).

[14] *Фрейлих С. И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академический проект, 2002. – С.390.

[15] Державна премія СРСР (1978).

[16] Бронзова медаль ВДНГ (1979).

[17] Приз V Всесоюзного фестивалю телефільмів Дашкент (1972).

[18] Приз VI Всесоюзного фестивалю телефільмів, Тбілісі (1973).

Олег СИДОР-ГИБЕЛІНДА
мистецтвознавець

ПОЧАТОК 1980-х... КОЛАПС ЧИ «НОВІ ПАГОНИ»?

Доба, яка для пострадянської людини природно асоціюється з економічною стагнацією, політичним маразмом, що не могло не позначитися на стані вітчизняної культури загалом та екранного мистецтва зокрема, була нівроку складною і для кіномистецтва у всьому світі. Будова колишнього «арт-хаусу» зазнає відчутних тріщин; поетика його судомно відходить у минуле – поетика наступного дня ледь-ледь прозирає на овиді. Занепад, стомленість, тавтологізм відчувається у творчості Антоніоні, Годара, Копполи, почасти – навіть Тарковського і Вайди, але свої останні, присмеркові шедеври створюють Фасбіндер, Фелліні, Трюффо. Повторюється, хоч і з блиском, Бергман. На рівні працюють Сабо і Вендерс, брати Тавіані і Мартін Скорсезе. Починають творчу діяльність Грінуей та Каурісмякі, відразу голосно про себе заявляють Ларс фон Трієр та Емір Кустуріца, на «великий метр» переходить Альмодовар... Шедеври знімають Герцог і Форман, свої кращі речі – Стеллінг, та жоден з наступних фільмів Рене, Шаброля, Феррері, Хітілової вже не здається подією. (Крім тих вельми дивних країн – а мова й про нашу країну – де їх узагалі примудрялися раніше не помічати).

«У 80-ті Голівуд винагороджує себе, потураючи найінфантильнішим смакам аудиторії... Його формула успіху нагадує настанови універсального маркету», – читаємо висновок заморської історії мистецтва, виданої саме у ці роки, останні рядки якої закінчуються низкою розпачливих питань – звідки чекати мистецького оновлення: з Китаю, Австралії, Латинської Америки? [1] . (Але Східна Європа у цій почесній якості навіть не передбачається). І справді, життя тоді дає більше пи-

тань, а не відповідей, дражливих надій, а не впевнених сподівань. Майбутній постмодерн вгадується у «Підземці», а ще більше – в «Людині-слоні» та «Блейд-Раннері»; «Дорога» з «Нараямою» знову повертають європейський погляд на Схід – звісно, повз нас. А маскульт сягає, здається, нечуваних раніше вершин, від «Інопланетянина» до «Термінатора». Цікаво, що з усього цього багатства на наші екрани втрапить лише твір Сьохея Імамури, інші буде – дуже нескоро – оприлюднено хіба у відеоформаті...

Від планетарних узагальнень повернемося на наші скромні терени, які можуть видатися територією іншої галактики. Для українського кіно зовні усе складається нормально – ба, навіть вдало, а вряди-годи – тріумфально (з неодмінним додатком «квазі-»). Елементарна статистика засвідчує значне збільшення кількості нагороджених фільмів на фестивалях за період 1980-1984 рр: 51 раз – 47 фільмів, включаючи і номінацію на «Оскар» стрічки П.Тодоровського «Військово-польовий роман». (У попередньому п'ятилітті у різний спосіб вшановувалося усього 34 рази 30 фільмів, причому за 1975 р. – жодного!). Щоправда, серед безсумнівних лідерів – одні й ті ж кінотвори (передусім «Чорна курка» В.Греся), художні артефакти чисельно поступаються місцем документалістиці, а переважна більшість відзнак (біля 89 %) була присуджена їм в СРСР та країнах соціалістичного табору, а то й у себе «вдома», в Києві – хоча, при тім, і на таких престижних фестивалях як у Таллінні та Кракові [2]. Та це тільки горішня верхівка айсберга... Адже спроба контекстуалізації українського кіно (і тоді цю долю розділить з ним вітчизняне малярство, скульптура etc.) не те що в світовому – в загальносоюзному контексті – може виявитися для нього просто вбивчою. Застійні процеси у вітчизняній кінотворчості відбуваються у прискорених темпах та формах гіпертрофовано-потворних, що почасти визнається навіть офіційними колами, від лиця яких отримуємо резюме на кшталт: «...низка слабких фільмів, жанрова обмеженість, низький професійний рівень роботи деяких сценаристів та режисерів» [3].

Але порівняємо: справді, «поряд» вибухають «Пацани», «Рідня», нуртує «Полювання на лис»; щось наболіле, спрагле прагнуть викрикнути з екрану «Ті, що нижче підписалися» – і напівзабутою езоповою мовою промовляє «Оповідь невідомої людини». «У нас» – рахують «Мільйони Ферфакса», танцюють «Білий танець», бавляться «Дачною поїздкою сержанта Цибулі» і, гуркочучи, перевозять «Груз без маркуван-

ня». Виставляють «Одиницю з обманом» та «4:0 на користь Танечки». (Навіть у страшному сні не примариться, що водночас з ними було фільмовано ролан-биковське «Опудало» – наскільки солодкаво-ідилічним є, скажімо, останній фільм, дія якого чомусь відбувається десь у Сибіру). Набравши «Розгін», спромагаються на «Стрибок» – і стрибають в «Зелений фургон». З головою занурюються в «Сезон чудес». Складається враження, що українське кіно часто-густо цурається достеменних проблем, ховаючись від них, як «Двоє під однією парасолею» – або ж тікає від них, наче «Мерседес... від погоні» . Досягає критичної позначки питома вага суто розважальних екранізацій (з особливою увагою до письменників США, як-то Марка Твена в «Пригодах Тома Сойєра» Станіслава Говорухіна, О.Генрі у «Тресті, який луснув» Олександра Павловського, Роберта Туохі в «Паризькій драмі» Миколи Мащенка, не кажучи про британського прогресивного журналіста, кореспондента марксистських часописів Алана Уіннінгтона, запитаного Миколою Іллінським [4]), та недолугих, млявуватих детективів. Передусім – актуально-політичного штибу, продиктованих реаліями загострення ідеологічної боротьби, змаганням двох ворожих систем.

Особливо показовий у цьому сенсі рік 1984-й, «оруелівський» [5]. «Там» – достеменний прорив, засвідчений «Милим, дорогим, коханим, єдиним...», «Моїм другом Іваном Лапшиним», «Голубими горами» та «Успіхом», не кажучи про «Покаяння» і «Парад планет». Не так і важливо, що частина з перелічених тут стрічок лише згодом дійшла до глядача, як і знята тоді ж «Легенда про Сурамську фортецю», безкомпромісна довершеність якої виглядає живим докором для колишніх колег-«довженківців» Сергія Параджанова. Не так важливо, бо паралельно Україна спромоглася хіба на «Твоє мирне небо», «Канкан в англійському парку» чи «Дві версії одного зіткнення», як і її героїня, перебуваючи «У привидів в полоні». Ставимо у один ряд ці фільми не заради красного слівця – усі вони, так чи інакше, випадково або ж цілком свідомо, присвячені проблемам загострення ідеологічної боротьби у світі – чи у своєму регіональному осередку, як у івановській екранізації роману Кашина «Чужа зброя» (останній з перелічених кінотворів), де йдеться про інтриги п ятидесятників, на чолі яких – «жорстокий і підступний Лагута, що грає фатальну роль у житті героїні» [6]. У всіх інших (режисери – відповідно: Володимир Горпенко, Ісаак Шмарук; Валерій Підпалий; Віллен Новак) виклик немолодій Країні Рад

кидають: американці, дисиденти-емігранти, знову американці, коло зацікавлень яких є напрочуд широким, від виробництва стратегічної зброї – у першому фільмі, до юридичної казуїстики, за якою, звісно, криється «дещо більше». Що з того, коли усі ці екранні опуси за рівнем евентуальної переконливості затьмарює – синхронний їм у часі – 10-частинний «горьківський» телесеріал «ТАРС уповноважений заявити». Адже «в нас» митці чомусь вирізнялися більшою проворністю при виконанні відповідальних завдань, не зважаючи (може, саме завдяки їй?) на чималу анахронічність художніх рішень, яку годі було б шукати у мистецтві «старшого брата», віддамо належне останньому: той міг дозволити собі якісь ліберальні нюанси, непримустимі – недосяжні? – для «брата молодшого».

Загальне кінотло, що й казати, гнітюче. Звісно, можлива і більш радикальна інтерпретація мистецького процесу, за якою «тільки найчесніші митці відважувалися (та й то алегорично або із застереженнями) говорити про «відщепенців» того чи іншого роду зі співчуттям: «Серед сірого каміння» Муратової, «Грачі» Єршова, «Польоти уві сні та наяву» Балаяна і... все, більше не пригадується нічого...» [7], та, мабуть, у цій оцінці важливішою є завершальна обмовка, аніж система арт-альтернатив існуючій сірятині, кожна з яких, попри свою довершеність, не казали останнього слова, не ставили останньої крапки над останнім «і». Тим паче, що перший з цих фільмів «був спотворений і випущений в світ під чужим ім ям» [8] (а саме, Івана Сидорова). А проте і сьогодні у ньому радо віднаходиш суто муратівські знахідки, блискітки її таланту, як-то – лейтмотивне – кривляння шантрапи, виразний гомін волоцюг, зловісні танці на цвинтарі. Або ж стогін вмираючої жінки, що накладається на безтурботні епізоди підліткових вправлянь на деревах. Якщо завгодно, це можна вважати символом свого часу – але чому не часу сьогоднішнього? І тепер, як і колись, авторка блискуче передає відчуття виморочності життя, тягучості часопростору, безпорадності мовленого слова, зрівняного з профанічною глосолалією. В екранізації твору Короленка усе це сконцентровано довкола «роману (дитячого) виховання», що лише підкреслило нетутешність стрічки, плоть якої ніяк не піддавалася лояльному тлумаченню. Що для 1-ї половини 80-х – рідкість, адже всі «правила гри» та місця «гравців» відомі назубок, аж до «винятків» з «правил». Нішу останнього й займала здавна Кіра Муратова – тому витончений остракізм, оголошений їй,

видається таким несподіваним та непередбачуваним. Можливо, «здогадливі стосовно крамоли інстанції не без підстав запідозрили: чи то не короленківські «діти підземелля» тиняються там по життю, захищаючи право бути собою, чи йдеться про радянську людину із запілля, про дітей андеграунду, з їхнім темним щастям і філософією свободи, народженою в катакомбах?» [9].

З попереднім фільмом ніби контрастують стилістично єршовські «Грачі» (за жанром це – напівдокументальний детектив, присмачений елементами ситуативної чорнухи), та й аутсайдерність персонажів, прізвища яких і стали назвою картини, є досить умовною. Нині нескладно вичитати в безглуздій історії двох братів-донеччан, один з яких, Шура, був безвільною маріонеткою в руках іншого, Віктора, котрий підбив його на пограбування і вбивство хазяїна авто, прикмети соціальної критики радянської системи. (Представники якої, утім, цілком справедливо чинять над ними суд, віддаючи належне «кожній сестрі по цебрі»). Але щось подібне глядачем, вочевидь, жваво вичитувалося, чому сприяла незвична холоднувата прозорість оповіді, парадоксально поєднана з жорсткістю мови, яка вже обіцяє гіркі істини перебудовницької доби. За «Грачами», людина є або злою, або мляво-ніякою (а долі їй протистояти однаково несила, раз вже заступила на слизьку стежину). Третього не дано.

Леонід Філатов та Ярослав Гаврилюк у фільмі «Грачі» (1982, режисер Костянтин Єршов)

...Хіба що їй лишається знічев'я вдавати з себе homo ludens а, простіше – клеїти дурня, як той блазень-інженер з «Польотів уві сні та наяву». Вже і у наш час його постать викликає моторошну стривоженість: «Над чим ридає у скошеному осінньому полі 40-річний Сергій Макаров? Про що ця вічна слов'янська туга і томління духу? Що не дає йому реалізувати свою беззаперечну обдарованість? Параліч волі?

Недосяганність ідеалу? Нездатність до кохання? Чесність, якій заважає бездарна влада?»[10]. Роман Балаян, котрий саме у ці складні, щоб не сказати: похмурі, роки зняв три своїх безумовно кращих фільми (до «Польотів...» додамо «Бірюка» і «Поцілунок» – про останній вже 1985 р. писали курсову роботу в КДХІ!), рятувався карнавалом і поетикою притчі. Свого персонажа він уподобив новочасній «зайвій людині» на кшталт данеліївського Бузикіна. Тільки-от існування його старшомолодшого сучасника не обмежується пунктирним «любовним трикутником». Кожен порух нашого співвітчизника нагадує борсання у умовно-замкненому просторі, хоч і силується він «піти в народ» (що пітерському філологу й не снилося), а закінчується усе символічним розчиненням у «дусі музики», іронічно презентованим естрадним шлягером Валерія Леонтьєва. (Гіпнотична достовірність саунду – визначальна риса єршовської стрічки, у якій звучать мелодії – так екзотичні для теперішнього вуха – від «Радіоняні» до Африка Симона. Якщо якісь незручні істини неможливо вербалізувати, то враження від них нерідко сублімується у звукоряді, змушеному втілювати розпачливий хаос довкілля). Та не можна не згодитися з думкою дослідника: «Польоти уві сні та наяву» стали маніфестом внутрішньої еміграції і тихого дисидентства, за що вітчизняна інтелігенція, не лише російська, вважає себе Балаяну навіки зобов язаною»[11]. «Чому ви всі такі злі?» – питає Макаров-Янковський режисера-діловара, у епізоді камеозно зіграного чільним репрезентантом тодішнього «іншого мистецтва» на теренах СРСР, Нікітою Міхалковим (котрий в житті та творчості зазнає подібної еволюції – лише не одразу), і це питання лунає у режимі вердикту для всіх, хто його оточує. Попри романтичні світанки, туманні марева, якими взагалі вирізняються стрічки Балаяна

Олег Янковський в фільмі «Два гусари» (1984, режисер Вячеслав Криштофович)

– а особливо ця (оператор Вілен Калюта – але він зафільмував ще й «вичерпну експозицію пізньорадянської фактури, її зношену речовинність» [12]), життя і в кіно було злим, непривітним, колючим. Героя зустрічає стіна ласкавого відчуження, а кожен його пошук виходу обертається черговим глухим кутом, а то й привселюдним приниженням, яке Макаров приймає з маскою блазенського смирення, кукурікаючи під столом. Олег Янковський, «перший коханець радянського кінематографа», перекинувся тут симпатичним невдахою, похмурим веселуном у засмальцьованому светрі – для чого режисеру довелося, за його визнанням, «зламати усі попередні напрацювання, штампи» у його роботі [13]. «Він не над середовищем, швидше – поза ним... Спонуканий енергією відмови, з відчайдушним криком поразки і перемоги, на останньому подиху скидає нарешті маску Арлекіна...» [14]. Нагадаємо, що в сценарії Віктора Мережка самогубство Макарова таки відбулося. Режисер обмежився карнавальною симуляцією... і копицею сіна, в яку по-беккетівськи зарівається інженер-КБіст – вразливий, як гуманітарій (помічено не мною).

С.Князєва та М.Гладій у фільмі «Увійдіть, стражденні» (1987, режисер Леонід Осика)

«Смерть героя» – одна з побіжних причин «смерті» «поетичного кіно» (головна, звісно, полягала у директивних рішеннях згори, в основі яких крився страх глобальної естетичної опозиції в Україні, яка природно могла вилитися у опозицію іншого кшталту, небезпечнішого). Замість мрійливих легінів, меланхолійних чічок, мудрих дідків-бабусь, довірливо розкритих довкіллю дітей та демонічних зарізяк, усе перераховане – корінно-селянського походження, – прийшла черга і на нашого урбаністичного сучасника – а до цього наша кінотворчість,

як вже сказано, викохана на рустикальних зразках, виявилася рішуче не готова (за окремими винятками, такою є й наразі). Та й сучасник колов очі своєю незугарністю, невписуваністю в канон – байдуже, народницький, чи соцреалістичний. Тож лишалося переливати старе вино у нові міхи. Або знімати про мерців, які по смерті автоматично ставали зручними і навіть переводилися у ранг класиків. Після 8-частинного кінопортрету «...якого любили всі», присвяченого Леоніду Бикову, котрий напередодні загинув у автокатастрофі, і сприйнятого не зовсім однозначно, а також після телевистави «Розплата» за В.Тендряковим, у якій порушувалися важливі громадські питання [15], Леонід Осика звернувся до воєнної тематики, що в Радянському Союзі апріорно віталося. Сценарій В.Єжова, який сам по собі зазнав критики за «вторинність і зужитість», було засновано на достеменній історії простої жінки, партизанки Марії, яка всиновлює трьох чужих дітей, на війні втративши трьох своїх. Критичні думки, які лунали після перегляду стрічки «Поклонись до землі», означали передусім: це не твір, конгеніальний «Камінному хресту» та «Захару Беркуту», ба, хоча б і «Холодному місяцю вересню». «Чому... навіть, коли все, що відбувається на екрані таке страшне, ми здатні на холодний, тверезий аналіз того, що бачимо? І подумки вибудовуємо ланцюг глядацьких асоціацій – ось це ми вже бачили там-то, схожі епізоди ми зустрічали в білоруських фільмах чи естонських, а такий поворот сюжету знайомий нам з недавньої телевізійної стрічки... ланцюг асоціацій за шеренгою мистецтва, а отже – вторинних», – писала кінокритик Н.Іванова [16]. До цього лишається додати, що останнього свого напівзлету Осика зазнає у наступному десятилітті, у наступній епосі, знявши «Гетьманські клейноди», що стали своєрідним результатом переосмислення здобутків / прорахунків «поетичного кіно».

Зате другий – і останній – фільм Івана Миколайчука «Така пізня, така тепла осінь» був сприйнятий глядачами і критикою як майже фіасковий. (Прикро, що геніальному митцеві не вдалося здійснити давній задум «Небилиць про Івана, знайдених в мальованій скрині з написами». Якщо припустити зворотний хід минулого і таки відзняту автором стрічку, то цілком можливим був би вихід українського кіно з глухого кута, в який воно зайшло. На жаль, минуле – а особливо минуле мистецтва – не має уявлення про умовний час). Важко не погодитися з думкою С.Тримбача: «Проста, лінійна навіть історія почуттів.

Може, тому і склалося враження, що режисерові не дуже цікаво було її переповідати? Що його мовний інструментарій лишився майже невикористаним у даному разі? Потрібен був якийсь інший жанрово-стилістичний ключ. Та він так і не був знайдений» [17]. А фільм знімався непросто: важко слабував режисер, доводилося піти на ряд поступок – так, 1973 р. планувалося знімати акторів з «Тіней забутих предків», нібито продовжуючи їхню лінію в сучасному житті [18]; звісно, «десять років потому» це було вже неможливо. Попри достеменність історії героя-емігранта, вона була штучно сіамізована з повістю Віталія Коротича, яка у свою чергу наситила сценарій любовними обертонами. І попри заставковий перегук з класикою «поетичного кіно»: камінний хрест, як знак майбутньої еміграції, в яку збирається з родиною Михайло Руснак (свідомо, чи ні, та це переадресовує нас до класичного фільму Осики – режисера, в якого Миколайчук знімався чотири рази, у тому числі і у вищезгаданій екранізації Стефаника, де фігурує аналогічний мотив), подальший стиль оповіді розвивається у дещо іншому, декоративнішому ключі. За іронією долі, це найвиразніший епізод у фільмі, у провину якому навіть вищі інстанції ставили... лакування дійсності, мовляв, оселі зарозкішні. Фільм, справді, гарний і співучий – аж занадто (емігрантські хори, тріо Мареничів, солодкозвучний Моцарт ні на хвилину не лишають нас наодинці з кінозображенням). Красиві хати буковинських селян, знадвору прикрашені наївним малярством, красиві народні обряди під Новий рік (пор. з аналогічним – і вдаліше втіленим – прийомом у «Святі скорботи» Зденека Сірови), красивою є природа Західної України, на якій, виявляється, не позначився згубний вплив «Совітів», про присутність яких промовляє хіба літак «Аерофлоту», яким прилітає додому Михайло-Майкл. Інакше й бути не могло – візуальна довершеність твору і складала один з постулатів «поетичного кіно», але цього разу зоровий образ відчутно відшаровується від змісту і сенсу. За хупавостями загубилася і трагедія сліпоти героя (не єдиний приклад зацікавлення режисера екзистенційними крайнощами людського організму: водночас він працює над сценарієм «Чиста дошка», про українську емігрантку, вражену амнезією), і болісний пошук «рідних коренів» його онукою Орисею, яка декоративно «віднаходить» їх, аж тричі гуляючи босоніж рідною землею, а потім кохаючись з місцевим різьбярем Григорієм Корчаком, у виконанні самого автора. А україномовний негр Джексон просто кумедний... Утім,

Іван Миколайчук у фільмі «Вавілон-ХХ» (1979, режисер І.Миколайчук)

проявила себе тут і жорстока логіка обернено-хронологічного порівняння: після тріумфу «Вавілону-ХХ» від Миколайчука чекали чогось рівновеликого цьому, у всіх вимірах непересічному фільму. Те, що ймовірність такого дорівнювала чуду, не хвилювало нікого.

Зате «Лісова пісня. Мавка» Юрія Іллєнка була зустрінута досить приязно, хоч і без надмірного захвату («ми не відчули уповні тих вершин людського духу, які перемагають підступність, зраду, ницість і підносяться вище за страждання» [19]). Чверть століття потому у нас немає особливої причини змінювати цю оцінку. Прекрасною, воістину поетичною є операторська робота режисера, котрий нечасто дозволяв собі об'єднувати ці функції – камера захоплено танцює довколо Лукаша (Віктор Кремньов) з Мавкою (Людмила Єфименко) у сцені їх першого побачення, але не менш захоплено милується красою вкраїнського лісу, передусім, літнього – з маревом лінивих крон, відблисками сонця на галявинах, смарагдовою кольчугою ряски на озері, куди пірнає кинута Мавкою застібка... На жаль, дія не визначалась динамікою, гальмуючись в нагромадженні монотонно-поетичних сцен, не збадьорених навіть Лесиним діалогом; згідно з неписаними постулатами «поетичного кіно» слово тут анітрохи не переважало над візією, з являючись на світ божий ніби-то із зімкнутих уст героїв, які, мовляв, і слів не надто потребували, розуміючи одне одного з напівслова. Мимоволі напрошувалося порівнянння з «Тінями забутих предків», у яких спостерігається спільний фабульний кістяк з драмою-феєрією Лесі Українки (мрійливий юнак між Любов'ю Земною і Любов'ю Небесною – обирає першу, неземне кохання розбивається об прозу життя, що призводить до загибелі юнака). Але драматичне начало у творі Юрія Іллєнка викрешувалося наприкінці фільму,

коли до Мавки вкотре кидався Перелесник (Борис Хмельницький) у яскраво-червоній сорочці, а природа не лишалася байдужою, підтримуючи його колірно. Однак Івану Миколайчукові нічого було робити в ролі дядька Лева, лише зі смутком спостерігати за героями з гущавини – пізньоромантичний прийом підглядання / підслуховування (помічений Набоковим у «Герої нашого часу» Лермонтова) домінував тут зі сталістю лейтмотиву – так, підглядає за Мавкою і Лукашева матір (Майя Булгакова). Красивий і анемічний фільм знаменував собою присмерки «поетичного кіно» – тож зазвичай до цієї течії його і не відносять, позначаючи її останній етап «Вавілоном ХХ» Миколайчука.

Естетський ескайпізм – ще один шанс на рятунок, на спасіння з Великого Фарисейського Моря. З багатьох причин він був приступний одиницям і завжди лишався винятком, та, за іронією долі, саме він втрапляв на перші шпальти видань (за відсутності партійних блокбастерів). І саме в цьому руслі було знято, як на нашу думку, кращий фільм цієї доби – «Чорну курку, або Підземних мешканців» Віктора Греся, екранізацію однойменної повісті Антонія Погорєльського – пасеїстичний шедевр, який (цікаво, що обидва відгуки належать перу відомих, талановитих письменників) одні вітали як твір, що «ніби розповідає про далеке минуле, та моральний пафос його спрямований у теперішнє та майбутнє» [20], інші дорікатимуть йому ж відсутністю в ньому ознак національного (мовляв, автор «здобуде визнання і звання, але то не будуть українські фільми» [21]) – хоч тут можна було б згадати про українське походження автора повісті, численні українські ремінісценції у його книгах [22]. Та й Андріївська церква зринає у кадрі... А камера захоплено фіксує кружляння напівтемних кімнат під прозорі звуки старовинного інструмента, передаючи тендітні почування маленького героя [23]. Окрім вдалого музичного оформлення (композитор Олег Каравайчук, який варіював мелос «...від кришталевого передзвону до гримотіння військових маршів» [24]), бездоганно обраного типажу (на роль Альоші було обрано Віталія Сідлецького, а в ролях його наставників зблиснули маститі Євгеній Євстигнеєв, Альберт Філозов, Валентин Гафт, Володимир Кашпур), кінокартина виділялася високою шляхетністю зображення як такого, візуалізованого в колірних гамах бляклих тонів, від блідо-рожевого до бузково-коричневого. Віддзеркалена дійсність ввижалася солодким сном, кінець якому наставав не одразу з викриттям казкової таємниці маленького героя: мотив гратчастої завади,

металевого паркану, решітки (часом з зображенням врочистого руху вояків на другому плані) попереджував про фатальну обмеженість, а зрештою – і приреченість, будь-якої мрії в умовах невільного існування. Фантомність дитинного буття підкреслював прийом рапіду, що наче набував тут «другого дихання» – після тривалої апробації у десятках, сотнях вдалих і невдалих фільмів (найліпше – у «Легенді про Тіля» Алова / Наумова). А при тім – романтична ідея двосвітності не могла не імпонувати інтелігенції застійної доби, антураж якої не визначався аналогічним рівнем зорової довершеності. При тім, що це фактично був режисерський дебют Греся, котрий раніше зняв лише дві короткометражні телевізійні стрічки (щоправда, одна з них, «Сліпий дощ», отримала «Золоту німфу» на фестивалі в Монте-Карло), якому дійсно вдалося тут «пом'якшити елементи дидактики, педагогічні сентенції, розчинивши їх у емоційній тканині оповіді» [25]. Завдання, як на той час, майже неймовірне – і виконано воно було невимушено і елегантно, чого не скажеш про наступний фільм Греся, «Янкі при дворі короля Артура».

Але вже інший помітний фільм 1-ї половини 1980-х, «Повернення Баттерфляй» (про долю славетної української оперної сопрано Соломії Крушельницької – рідкісний прецедент зображення в кіно дореволюційного вітчизняного інтелігента; час дії – «срібна доба», не менш придатна для естетизації, аніж «вік Просвіти») за ніби схожими ознаками розцінюється інакше. Спочатку ніби схвально, далі – ущипливо: «Вражає мистецтво екранного костюма, смілива пластика вирішення. Так і просяться епітети «ефектно», «вишукано»... Максимальна насиченість предметного середовища відіграє у фільмі значну роль. До того ж предмети ці, чи то інтер єр, чи розкішне авто, в якому співачка їде з Пуччіні берегом моря, далеко не нейтральні, вони «кричать» своєю фактурністю, бажанням щось означати. Автори, здається, прагнуть вразити глядача... естетично вивіреним середовищем. Проте, віддаючи йому належне, опираєшся їх диктату» [26]. Поблажливіше оцінює цей фільм Любомир Госейко, віддаючи належне «сепієвим тонам» оператора Генадія Енгстрема, декораціям Сергія Хотимського, грі Олени Сафонової (Крушельницька), Івана Миколайчука (брат Соломії), Григорія Гладія (Стефаник), взагалі – «ретроностальгійному» характеру твору [27].

Як різновид ретроспекції варто назвати низку стрічок, дія яких відбувається у 1940 – 50-ті рр. (з «антрактом» на ВВВ – яка сама по собі

втілювалася в суворішій гаммі, так і не зазнавши у нас стилістичної модернізації, про що свідчить, наприклад, «Контрудар» Володимира Шевченка, дилогія «Від Бугу до Вісли» Тимофія Левчука, що й не стали подією культурного життя 1-ї половини 1980-х, не витримавши конкуренції з озерівськими епопеями). Суспільство дозріло до рефлексії над краєвидами недавньої епохи, а також – до імунітету стосовно деяких проявів її пафосу, що раніше вважалися неодмінними при перенесенні на екран. Справді, ніякого пафосу не було у «Вторгненні» Вілена Новака, хоч і опертому на старий, випробуваний міф «прекрасного довоєнного життя» та прикрашеному нехитрою «лав-сторі» молодого лейтенанта-прикордонника і студентки медучилища. (Зазвичай, у фільмах з такою фабулою акцент ставився на цифрах «1941», що суворо і врочисто підіймалися з вогню та кривавого вихору, знаменуючи початок нової ери – та й на усій наступній дії, наповненій стражданнями і подвигами. Тут про них ми можемо, на щастя, лише здогадуватися, хоча не обійшлося без воєнної мелодії в якості резюме). Однак ще більш показовою у цьому сенсі була кінокартина Михайла Бєлікова «Ніч коротка». «Побут у фільмі правдивий до останньої бганки, до витачки в одязі, до гранчастої склянки на столі, до вицвілої світлини в рамці на трюмо (точна робота художника А.Левченка)» [28], пише рецензент. Додамо від себе: до блатної фікси, яку вставляє собі на зуба герой, малий Іван Голубенко, до метушливої погоні за куркою, яку пацанята підмінюють вороною, до валізи, забутої злодієм на столі чужого помешкання, бо його настрахав своїм риданням той самий Іван, зопалу

Актор Лесь (Олександр) Олександрович Сердюк в фільмі «Провал операції «Велика Ведмедиця» (1983)

прийнявши за батька, що пропав безвісти... З усіх цих деталей виплітався нитка оповіді, за кожною окреслювалися характер і доба; найцікавішими видаватимуться майстри епізоду (Михайло Голубович – в ролі кербуду, Євген Паперний – в ролі Аліниного батька). Мелодраму змінила висока драма, лінійний наратив – мозаїка епізодів-блискіток, усе ж не скасовану бінарність часів – хронотоп радянської комуналки, яка, здається, існувала та існуватиме вічно. Навіть назвою фільму обрано назву популярної пісні, під яку всі персонажі танцюють у своєму брудно-веселому дворі, святкуючи 9 Травня. Між тим, дійсність швидше поставала тут у мінливо-релятивному аспекті: герой довгі роки чекає на батька, живлячись сподіваннями, які навіюють йому листи, що йому пише за батька його однополчанин Меркурій, котрий з явиться всередині фільму на взір deus ex machina, і, виявившись «живішим всіх живих», розв'яже-розрубає гордієві вузли підліткової суперечливості. Наступний фільм Бєлікова, «Які ж були ми молоді», вийде на екрани вже на зорі перебудови – і в ньому відчуватиметься «більше повітря» і більше свободи, справді – без «лапок». Певно, не лише тому, що дія його відбуватиметься на півпокоління вперед, у часовому проміжку з початку «відлиги» – і аж до польоту Гагаріна. Знову танці-шманці, знову блатарі, знову пряні прикмети епохи (репресії дружинників проти стиляг, «Фанфан-Тюльпан» і Глен Міллер), типове ім я героя зміниться на інше, не менш типове: Сашко (дебют Тараса Денисенка), але комуналка перекинулася студентською общагою, а побіжне ню в одній зі сцен – легітимне для історичних картин, та не для картин про сучасність (в основі сюжету – кохання хлопця до важкохворої Юльки, а потім і одруження з нею) навіть не обіцяє еротичної хвилі кінця 80-х. Вишукана напівправда змінилася майже-зовсім-

Тарас Денисенко у фільмі «Які ж були ми молоді...» (1985, режисер Михайло Бєліков)

правдою... з ледь туманним фіналом, як це і вимагається за жанром ретро, поштовх якому у нас дали, звичайно, «П'ять вечорів» Міхалкова. Але «основний принцип режисерського почерку М.Бєлікова контрастний міхалковській декорації: він «пробігає» вже знайомим нам речовим рядом, по обличчями і предметами... Фон даний натяками, напівтонами, і його не відірвати від змісту» [29].

Микола Бурляєв та Наталя Андрейченко у фільмі «Воєнно-польовий роман» (1983, режисер Петро Тодоровський)

Навпаки, у фільмі Костянтина Єршова «Жінки жартують всерйоз», а особливо – у «Воєнно-польовому романі» Петра Тодоровського, теж часово співвіднесених зі згаданою епохою, «розповідь» перебирає на себе всю увагу, лишаючи за «настроєм» функцію акомпонементу, а «деталями» користаючи у якості «презумпції вірогідності». Тільки в останньому кінотворі не існувало вже ніяких недомовок (30), схема конфлікту – на тлі засніженої Москви – окреслювалася з ортогональною наочністю: вірна дружина (Інна Чурикова), чоловік-тюхтій (Микола Бурляєв), обоє – з «інтелігентського прошарку»; весела розлучниця-плебейка (Наталя Андрейченко) – утім, закінчувався цей цнотливий роман поверненням до «родинного вогнища», тенденція, суголосна західній, лише викликана протилежними причинами; в СРСР, звісно – останньою хвилею неоконсервативізму, а не стомленістю від вакханалій, як на розтлінному закордонні. Та як би там не було, а фільм цей став одним з останніх, визнаних всенародною аудиторією, а не нав'язаних глядачеві згори. Ностальгія за «добрим, старим» часом (нехай собі – «холодним, голодним») сплелася з ностальгією за простими почуттями, саме і можливими за таких, зовні не привітних умов – а на екрані уможливленими сузір'ям акторських талантів – до названих

імен додамо імена Всеволода Шиловського і Віктора Проскуріна, які втілюють сили «нечистого низу» та «підступного верху», між жорнами яких (Уркаган / Бюрократ) чавиться кохання не-героїв «героїчного часу». Залишаємо в «задужковому просторі» питання про «власне українське», окрім місця виробництва, у цій стрічці, інакше нам доведеться відмовити у праві на існування багатьом тогочасним картинам двох вітчизняних кіностудій. Щодо єршовської стрічки, то ретро-епізод був присутній у ній був лише у якості пікантної прелюдії (зрозуміло, про дитинство героя, романтичного пошукача жіночого ідеалу в особі трьох різних Жень), наступна дія переносилася в умовну сучасність – і помітно пахла. Післявоєнний епізод налаштовував на іронічний дискурс, та драглисте сьогодення не ставало на рівні цього завдання. Образи рішучих, у чомусь навіть різкуватих жінок об`єднують усі ці різні фільми (далі – розмова про Іллєнкову «Княгиню Ольгу», де ця тенденція сягає апогею, втім, зовні дещо притлумленого архаїчним контекстом), а також – не мело-, а високу драму Вячеслава Криштофовича «Самотня жінка бажає познайомитися», цілком збудовану на сучасному матеріалі, виліплену не за посередності красивих візій, як це повелося у багатьох вітчизняних кінематографістів, а за допомогою вербальної агресії персонажів, балакучих, стомлених, дратливих, не здатних до справжнього діалогу (даму-одиначку зіграла Ірина Купченко, гостя-п`яничку – Олександр Збруєв), що актуалізувало нову для нашого мистецтва – не рахуючи творів Кіри Муратової – проблему некомунікабельності. Звичайно, для її висвітлення по-справжньому тільки й годився наш тривожний теперішній час, а не роки минулі, звично сповиті серпанком ностальгії. В останньому випадку життєві проблеми – гарнір під основну страву.

У цей час багато уваги приділятиметься власне історичному фільму – не останнім чином завдяки мега-ювілею, віртуальному 1500-річчю з року заснування Києва. Успіхи жанру будуть такими ж віртуальними, але галасу наароблять чимало – і, зрештою, «недаремно». На першому місці, звичайно, це «Ярослав Мудрий» Григорія Кохана. Більш як двохгодинний колос (156 хвилин демонстрації – утім, на 14 хвилин коротше за менш помпезну «Книягиню Ольгу», про яку поговоримо далі), залучення до праці таких майстрів своєї справи як Павло Загребельний та Євген Станкович (обоє вже тоді були докамив «давньоруському жанрі»), об`єднані сили двох кіностудій, акторів-кла-

сиків, від Вельямінова до Недашківської – та перспективних початківців (на головну роль було обрано Юрія Муравицького, котрого режисер побачив на гастролях Тульського драматичного театру), біля 20 (за іншими даними – 24) тисяч душ масовки у батальних сценах, біля 10 різних зразків одних лише щитів, окреме містечко під Києвом – майстерна імітація прадавньої столиці, про яку було знято окремий фільм, і... Якщо гора народила й не мишу, то, максимум, пагорб – і то невисокої крутизни. Очікування увійшли в конфлікт з отриманим результатом. Але ж і задум самого автора мінявся кардинально – від бажання «знімати фільм як хроніку... нічого літописного, оперного», до акцентування іконописного типажу у підборі виконавців, себто – риси відверто антидокументальної [31]. Врешті-решт з усього параду благолєпних персон запам'ятовується малий Марко Гресь в ролі князя-паралітика («повсталого з крісла» – пор. з старим князем, який у кріслі конає, супроводжений танцями скоморохів) – не останнім чином тому, що з цього епізоду й починається доволі монотонна історична епопея, начинена усіма стереотипами радянської культури. Передусім у сфері ідеологічного опонування, в розставлянні негативних акцентів: фанатики-погани, «печеніг – ворог русича» тощо. Навіть демонстративні апологети фільму, почавши з риторичних компліментів, не уникнули дошкульних зауважень: «Автори «Ярослава Мудрого» утрималися на висоті завдання. Переважно. Адже втрати смаку, почуття міри, відбору матеріалу є. Фільм втрапляє у зазір психологічної драми та кінороману, він то балакучий і гарячкуватий, то йому бракує людської теплоти» (а далі – дивна, як на сьогодні, суперечка про «жорстокість в кіно» – на той час, і навіть на схожому матеріалі, такі побоювання давно вже спростував досвід Брессона, не кажучи про Куросаву) [32]. На нашу думку, останнє якраз домінувало у фільмі. Нічого дивного, коли на сьогоднішніх телеекранах втричі частіше бачимо попередній Коханів твір, телесеріал «Народжена революцією», шерехатіший за виконанням і начебто одіозніший ідеологічно, аніж фільм, присвячений легендарним подіям XI століття і, здавалося б, приречений на успіх одним тематичним вектором, а свого часу – ще й невтамованим голодом «на сиве минуле». Та дійсність підтвердила вольтерівський афоризм: усі жанри добрі, окрім нудного. І Кохан впевненіше почувається, ступаючи на детективну стежку, що очевидно навіть з його ж «Стамбульського транзиту» 1993 р. Тим паче – з «Кармелюка» 1985-86 рр., хоч перевер-

шити власну «міліцейську сагу» режисеру так і не судилося. Тут і сьогодні він – поза конкуренцією.

Так само, як і Мащенку, котрий своїм 3-серійним «Оводом» поступався своїй же епопеї «Як гартувалася сталь» у 6-ти частинах. Комсомольська романтика кепсько трансплантувалася на подвиги несамовитих карбонаріїв з запаленими очима і різкими порухами [33], як і антирелігійний пафос, однаково доречний і наприкінці XIX ст, коли писався роман Етель-Ліліан Войнич, і в середині 1950-х, коли в СРСР на екрани вийшла перша його екранізація, зрежисована Файнціммером (так несподівано перегукнулись між собою дві імперії, підточені прагматизмом: Британська і Радянська), на початку 80-х справляв враження прикрого анахронізму, притлумити який не могли ні осіння краса примадонни-Вертинської, ні нововвідкритий талант Андрія Харитонова – Овода, ані зріле обдарування Сергія Бондарчука – Монталеллі. (Вкотре можемо пожалкувати за нездійсненою колись мрією Олександра Вертинського, що ніби й був створений для ролі «трагічного кардинала», – але через третину століття у Мащенка судилося зіграти молодшій доньці співака-актора, киянина за походженням). Певно, основною рисою стрічки був надрив декларованих почуттів. Надрив цей завис у міжчассі екранного оприлюднення. «Герої надлишку» опинилися у світі, який менш за все потребував героїзму в такій кількості – натомість волів милуватися ним, наче екзотикою на вітрині дорогої крамниці. Щодо іншого телесеріалу Мащенка, «Карастоянови», то автор, «котрий зробив з історії та культури Болгарії свого особистого коника (мається на увазі телефільм «Шлях до Софії». – О.С-Г), тут знову береться за сакралізацію революційних персонажів, показуючи їхню революційну одержимість» [34]. Себто, і загально-територіально (південно-західна Європа), й інтонаційно («борці за краще майбутнє» – яким же штилем, як не високим, про них ще оповідати?) продовжує пафосну лінію «Овода». Не без підстав на початку 80-х навіть ведуться розмови про «стиль Мащенка», ознаки якого вбачають у тому, що «за емоційно-драматургічним напруженням та буянням пристрастей мало не всі епізоди, незалежно від їх місця в загальній композиції фільму, сприймаються як кульмінаційні... зведені в єдину тканину фільму, вони почасти створюють враження ритмічно-емоційної монотонності...» [35].

Іллєнкова «Легенда про княгиню Ольгу», навпаки, створювалася з

розрахунку на поміркований експеримент, без зазіхання на формат блокбастеру. Експеримент цей загалом вдався – але саме тому, що він був артикульований в такій, а не іншій, якості. Переглядаємо його без особливої поблажливості, дивуючись передчасним знахідкам. Скажімо, мимовільним перегукам з «Іменем Троянди» Еко (лейтмотив спалюваних «небезпечних для верховної влади» книг, у фільмі – здійснений в однині), що виходить у світ кілька років потому – і, напевно, без його напучення. Але твір Юрія Іллєнка і за іншими ознаками є сенс віднести до химерних зразків «постмодерну до постмодерну» (подібно до того, як у його ж «Смужці нескошених диких квітів» бачимо приклад «симулякра до Бодрійяра»: правдивий віз, запряжений картонними волами, споряджений картонним чумаком – обидва наче скопійовані з пейзанської картини XIX ст.), які могли виникнути лише за наших обставин. Це також багатошаровість істини, непізнаванність персони героїні (Людмила Єфименко), яка, між іншим, з'являється у просторі кінотвору... півгодини опісля його початку. Сам же фільм наче збудовано у формі внутрішньої сповіді князя Володимира Красне Сонечко (Іван Миколайчук), яка насправді перебивається-перекривається, спростовуючи та доповнюючи, голосами-розповідями інших персонажів – на кшталт «Рукопису, знайденого в Сарагосі» Потоцького / Хаса. Вперше про неї йдеться у день смерті самої Ольги, а різні версії життя княгині викладають різні люди: з аркуша читає героєві грек Арефа (Дмитро Миргородський), з ним люто сперечається князь Святослав (Лесь Сердюк), а їм обом заперечує Володимирова матір, ключниця Малуша, з уст якої зринає апокрифічний варіант її життя, скараний на смерть Арефа приходить поперед очі старого Володимира, скасовуючи свою версію, до однієї з попередніх версій зі свого боку закликає старий волхв (Леонід Оболенський) – а остаточно розставляє усі крапки над «і»... привид самої Ольги, котра апелює до обставин політико-патріотичного прагматизму. Її ж словами кажучи: «Чимало мені довелося потрудитися для держави моєї». (Усі без винятку персонажі «Легенди...» промовляють так-от врочисто, розмірно, поважно, чи не завжди – з претензією на повчання чи научання, які бурі не нуртували б навколо них: прикмета майже усіх творів вітчизняного історичного жанру). З одного боку – це жирна риска, хрест-навхрест нанесена згори усього нашарування двозначностей, якими впродовж ледве не трьох годин нас інтригував режисер. З іншого – це все-таки

слова привида, мова якого примарилася героєві на смертному одрі, без сумніву, плід його уяви, породження хворого сумління. Останній нюанс – логічніший, зате менш відчутний у фільмі, останні сцени якого повертають нас в лоно традиційності, утвердження якої не видається тепер таким непохитним. А «Легенда про княгиню Ольгу» являє собою зразок «постмодерну по-радянськи», в якому непідробна поезія і вибачливий конформізм вигадливо невіддільні одне від одного; інакше й бути не могло за доби державного капіталізму (до якого звівся радянський варіант соціалізму), вожді якого навіть і в думці не могли припуститися «єретичних» принципів історичних різночитань. Тож авторові й годилося під лаштунки зректися його – після тривалого показу примхливостей методу. Множинність істин, отже, припускалася – за оксюморонної умови фінального ствердження основної з них, найвірнішої, найправдивішої [36].

Насамкінець торкнемося і соціально-викривальної лінії в українському кінематографі. Як і слід чекати, вона пасе задніх, шедеврів не народжуючи. Авторефлексія і самокритика домінують над власне критикою. У будь-якому випадку, ганять «окремі недоліки» – як, скажімо, «безгосподарськість, штурмівщину, аврали», у «Крутому маршруті» Генадія Глаголєва (у ролі передовика виробництва Степчака – Броніслав Брондуков). Але й за таких обставин рецензент виявляє принципове невдоволення, заявляючи, що «міністр будівництва, секретар райкому, начальник тресту, як і члени бригади, постали з екрану безликою масовкою... у драматургії образу не було передбачено розкриття духовного багатства особистості бригадира» [37]. Про незадовільне становище в будівельній галузі йшлося і в «Гострій розмові» М.Кошелєва, яка збіглася у часі – або ж була надихнута – з постановою ЦК КПРС, прийнятою за листом бригадирів-будівельників, які нарікали на нехлюйство у виконанні опоряджувальних робіт (слогани – того часу, послухаймо ж його «голос»). За інших обставин справа набувала детективних обертів, як у «Звинуваченні» В.Савельєва, центральна сцена якого тлумачилася так: «Під час розмови слідчий зрозумів: Бутенко – невинний; головний інженер хотів налагодити справу по-новому, на сучасному економічному рівні, так, щоб кожен працював чесно і вдумливо, відповідав за себе і за колектив... ось глибинний смисл конфлікту, що стоїть за кримінальною, на перший погляд, історією» [38]. А от у «Останньому геймі» Юрія Слупського (у ролі Вікентія Ілліча, батька загиблого – Микола

Гринько, на жаль, дубльований «не своїм голосом») звичайний суїцид виводить героя-спортсмена на слід серйозних злочинів, як-то валютні спекуляції, за якими прозирають мафіозні бидлотники... Образ благополучної радянської дійсності загрозливо розшаровується на традиційно-світлу (її представляє спорт, «червоне знамено над головою, гімн на все небо... та заради такої хвилини...») і незвично-темну, «тіньову», сторони (не тільки конфлікт з Карним кодексом, але й хронічний егоїзм, пристосуванство Стаса Оленича). Неважко здогадатися, яка саме з них виглядала на екрані переконливішою. Цей фільмовий ряд можна було б продовжити, та, як не дивно, до нього слушніше було б долучити кінотвір, тематично тут ніби не зовсім доречний. А однак: «Паралелі були просто фатальні, я сам цього не сподівався. Бачте, кожен, хто приходив в Миргород, врешті-решт умирав. А за час власного правління намагався зробити таку дурницю, що мешканці просто тихо рятувалися в рослинному способі життя... І аналоги несподівано виникали в політиці» [39]. Як ви вже здогадалися, йдеться про стрічку Михайла Іллєнка «Миргород та його мешканці».

Підіб'ємо підсумки. Попри загальну одіозність цієї «мікродоби» – хаотичної, метушливої, дисгармонійної, враження від її кінематографа – в Україні – лишається майже втішним, заледве не обнадійливим і, звісно, дає поживний поштовх для розмірковувань. Сальдо: загалом позитивне, та без хепі-енду. «Нові пагони» не пробилися крізь мерзлоту, але й колапс відклався на невизначений час. Кіно і далі паразитувало на уламках колишніх поетик, та часом спромагалося на маленькі-великі здобутки – щораз у якості винятку, що не передбачає вдалого продовження. «Присмерки застою» не обернулися цілковитими «присмерками мистецтва», політична агонія не спричинила творчих судом, хоч і ці конвульсії аговкнулися і в екранному арті. «Боги», гниючи, вмирали, а митці, однак, працювали – і працювали вперто, клято, часто – без надії на творчу самодостатність. В морі екранного мотлоху мерехтять окремі перлини – і мерехтять не на маргінесах (як у наші достовільні часи), а в самій гущі мистецького процесу – і просто життя. Тобто, швидше світлячки, аніж перлини – та дякуємо і за це. «Поетичне кіно» вмерло (хай живе «поетичне кіно»!), але Юрій Іллєнко ще знімає яскраві, справді поетичні картини. Кілька шедеврів ескапізму (Балаян, Гресь) теж промовляє на користь нашої тези: не все так погано... Історичний жанр дає кілька небеззаперечних досягнень (Ко-

хан). Альтернативна творчість унеможливлена, принаймні мінімалізована, упосліджена (Муратова). Зате в жанрі «мело-ретро» з являються твори, яких не гріх вкотре переглянути і сьогодні (Бєліков, Криштофович, Тодоровський). Зате офіціоз вже не так нудотно тяжіє над глядачем, можна сказати – дихає на ладан – утім, здаватися не бажає (Левчук, Мащенко). Екранна пропаганда, браку якої в Україні не відчувалося ніколи, вже не вражає, не переконує і поготів. І, як завжди, не густо з «картиною для усіх»; нова «Королева бензоколонки» так і не виникла на овиді. (Бо вже «Воєнно-польовий роман» опиняється на дражливому перехресті «високого» і «низького»). Нішу цю ніяк не може заповнити «ріг достатку», якого не випускає з рук невтомний Юнгвальд-Хількевич... Хто виявляється справдешнім аутсайдером – так це маскульт, і щедра телепродукція Одеської кіностудії лише почасти рятує становище. На нашу думку, це є не так наслідком соціально-економічних процесів, як деградацією самого «стилю доби», в руслі якого неодмінно створюється будь який твір ширвжитку – і переконливість якого є у прямій залежності з естетичною переконливістю, духовною цілісністю, врешті-решт – пасіонарністю доби. А вона не може похвалитися такими якостями (як це було у 1960-ті – і дуже-дуже епізодично зринало у наступному десятилітті, а сьогодні того – просто катма)... Тільки це вже тема для іншої розмови, де кіно слугуватиме ілюстрацією тенденції, а не навпаки.

---

[1] The illustrated history of the cinema / ed. by A.Lloyd. – New-York: Macmillian Publishing Company, 1986. – P. 441, 442.

[2] Див.: Українські фільми-призери фестивалів та лавреати престижних нагород / уклад. Є.Махтіна // Кіно-Коло. – 1997. – № 1. – С. 9–15.

[3] *Левчук Т. В.* Украинской ССР кинематография. – В кн.: Кино: Энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – С. 437. Заради повноти картини додамо, що вердикт цей прим'якшено застереженням: «В подальшому внаслідок партійної критики та організаційних заходів, в т. ч. і поповненням студій новими кадрами... становище покращується» (там само). І коли ж це відбувається? Та саме в цей же і час!

[4] Див.: *Кошенко А., Капельгородская Н.* Зарубежный детектив: Энциклопедия. – К.: ООО «Авди», 1994. – С. 90.

[5] Того року на екрани СРСР усього вийшло 254 художніх фільми, у т. ч. 138 радянського виробництва (Советский экран. – 1984. – № 24. – С. 17, 18). За нашими підрахунками на студіях України було знято 20 стрічок, що складає біля 7,8 % загальної кількості (14 % у радянському контексті). З одного боку, ця статистика не враховує деяких впливових українських телекартин, з іншого – ігно-

рує категорію прокатного ієрархізму. Навіть у себе вдома вони часто-густо йшли другим, третім екраном, фактичним фаворитом виступала продукція Болівуду, за нею – мосфільмівсько-горьківська.

[6] *Землянухин С., Сегеда М.* Домашняя синематека. Отечественное кино. 1918–1996. – М.: Дубль-Д, 1996. На бурхливих обговореннях фільму, що відбулися у різних містах України, небайдужі глядачі вигукували імена гаданих прототипів і закликали не обмежуватися критикою виключно п ятидесятництва (Тяжка ціна прозріння // Новини кіноекрана. – 1985. – № 1. – С. 6, 7).

[7] *Рутковський О.* Громадський смітник як сховище ідеалів кіно // Українське кіно: Євроформат. Хроніки громадських обговорень 1996–2003. Кіносоціологія. – К.: Альтерпрес, 2003 – С. 217.

[8] *Плахов А.* Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры. – Винница: Аквилон, 1999. – С. 208.

[9] *Лемешева Л.* Останні романтики українського кіно. Досвід свободи в несвобідному суспільстві // Художня культура. Актуальні проблеми. – Вип. 2. – К.: Видавничий дім А+С, 2005. – С. 245.

[10] *Лемешева Л.* Восточное застолье для Романа Балаяна // Столичные новости. – 2001. – № 15. – С. 20.

[11] *Плахов А.* Ще один політ // KINO-КОЛО. – 2004. – № 24. – С.22.

[12] *Скуратівський В.* Польоти наяву // Каталог Київського Міжнародного кінофестивалю «Молодість». – XXIX. – К.: б. вид., 1999. – С. 116.

[13] *Речинский С.* Слепой дождик во мне сидел: Роман Балаян во сне и наяву // Гранд. – 1998. – Декабрь. – С. 36.

[14] *Абдуллаева З.* Живая натура: Картины Романа Балаяна. – М.: СК СССР, ВТПО «Киноцентр», 1989. – С. 90, 103.

[15] «...як виховати відповідальність у кожному за долі людей, які боролися із страшним злом – алкоголізмом...» (*Архангельская А.* Ада Роговцева. – М.: Киноцентр, 1989. – С. 35).

[16] Цитовано за кн.: *Брюховецька Л.* Леонід Осика. – К.: Бібліотека журналу «Кіно-Театр», Вид. дім «Академія», 1999. – С. 100.

[17] *Тримбач С.* «Вавілон, брате Вавілон!» (Замість передмови) // Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: Спогади, інтерв ю, сценарії. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 391.

[18] «Розправи були показовими...»: Розмова Л.Брюховецької з кінознавцем В.Юрченком // Кіно-Театр. – 2001. – № 5. – С. 20.

[19] *Мусієнко О.* Прочитання друге, не останнє... // Новини кіноекрана. – 1981. – № 10. – С. 15.

[20] *Алексин А.* Во имя грядущего // Советский экран. – 1981. – № 18. – С. 4.

[21] *Шевчук В.* Темна музика сосен. Сад житейський. – К.: Акцент, 2003. – С. 426.

[22] Див. нашу статтю: Магнетизер, двійник, відвідувач... // Книжковий клуб +. – 2003. – № 4. – С. 44, 45.

[23] Фільми «про дитинство» найчастіше спонукували постановника на використання прийому «суб єктивної камери», як ми це бачимо у фільмі Михайла Іллєнка «Кожний мисливець бажає знати...», знятого вже за перебудови: у епізоді навчання собаки Синуса для фільмових зйомок (Петрик прагне, аби той, гавкаючи, розрізняв кольори) кадр червоніє, зеленіє і т. ін., а потім у фільмі знову повертається поліхромія, зникла після звістки про дальтонізм Синуса.

[24] *Шандибіна К.* Говорити про Віктора Греся // Кіно-Театр. – 2004. – № 6. – С. 26.

[25] *Гресь В.* Научить добру // Искусство кино. – 1981. – № 11. – С. 29.

[26] *Брюховецька Л.* Поетична хвиля українського кіно. – К.: Мистецтво, 1989. – С. 153, 154.

[27] *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. – К.: Книжкове вид-во КІNO-КОЛО, 2005. – С. 322.

[28] *Романенко А.* У истоков характера: «Ночь коротка» // Экран 81–82. – М.: Искусство, 1982. – С. 72.

[29] *Зархи Н.* Помни имя свое // Искусство кино. – 1982. – № 4. – С. 80.

[30] Що підтверджують слова одного з ведучих акторів: «У фільмі все просто: немає вишуканих, штучних рішень, коли нестримне прагення до самовиявлення стає самоціллю» (*Бурляєв М.* Пам ять серця // Новини кіноекрана. – 1984. – № 5. – С. 17). Важко позбутися підозри, що вони не є кепсько прихованою інвективою проти «поетичного кіно».

[31] *Кохан Г.* Наследникам Киевской Руси // Искусство кино. – 1982. – № 1. – С. 96, 97.

[32] *Самарин Ю.* Былинное время Руси // Экран 81–82. – С. 79.

[33] Виконавець головної ролі заявив про такий намір недвозначно: «необхідно було... побачити героя роману героєм сьогоднішнім... якби наблизити його до справ і турбот нинішнього тривожного часу, коли боротьба за свободу і справедливість потребує від людини не менше мужності, самовідданості та героїзму» (После дебюта: беседа О.Кулаковой с А.Харитоновым // Советский экран. – 1984. – № 11. – С. 20).

[34] *Госейко Л.* Історія українського кінематографа... – С. 325.

[35] *Цвіркунов В.* Художник і стиль // Новини кіноекрана. – 1981. – № 3. – С. 3.

[36] Пор.: «...при троїстому плані її (княгині Ольги. – О.С-Г.) буття не викликає роздратування чи холоду в ставленні до неї, бо крізь потрійний скафандр образів, у який вона одягнена, просяває дух могутньої особистості й ревне, безжальне жіноче єство» (*Павличко Д.* Сага про Ольгу // Новини кіноекрана. – 1984. – № 1. – С. 3).

[37] *Авксентьева В.* Киногерои нашего времени // Традиции и новаторство советского кино-искусства. – К.: Наука, 1989. – С. 100, 101.

[38] *Жукова А.* Осягаючи формулу якості // Новини кіноекрана. – 1985. – № 8. – С. 3.

[39] Михайло Іллєнко: Якою буде плата за крадену мрію?: Бесіду веде Л.Брюховецька // Кіно-Театр. – 2004. – № 2. – С. 12, 13.

Ірина ЗУБАВІНА
кінознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент

УКРАЇНСЬКЕ КІНО ЧАСІВ «ПЕРЕБУДОВИ»: ЗМІНА ДОЛІ

Формальною подією, що знаменувала собою фінальну коду радянського кінематографа зазвичай визнають V з'їзд кінематографістів СРСР (13–15 травня 1986 року). Втім, духовні підвалини тотальної зміни етико-естетичних орієнтирів визрівали підспудно всередині кінопроцесу за часів, що звично називають «застоєм», яскраво проявившись в період «перебудови і гласності». Насамперед вітчизняний кінематограф 1980-х асоціюється з сенсаційною публіцистичністю, критичним запалом та викривальним пафосом творів. Класичним прикладом стала гротескна фантасмагорія «Покаяння» (1984) Тенгіза Абуладзе. Проте, на цьому тлі важко переоцінити значення негаласливих, майже «камерних» картин – так званої «міської прози», автори яких наважилися ще в період «стагнації» здійснити відхід від стереотипів колективістичної моделі, сфокусувавши увагу на окремій індивідуальності, з усіма її недосконалостями, проблемами та внутрішніми суперечностями. 1986 року вийшли на екран картини, де пильна увага до особистості й зворушливе ставлення до родинних стосунків постає рішучою відмовою від оманливих ілюзій щодо примату «провідної ідеології», так званого «совкового глобалізму» та принципів патріархальності (згадати б радянську інтерпретацію колективу як паліативу нової родини). Знаходячи підстави для рефлексій у вимірі повсякденного

життя, здолавши ідіосинкразію до іманентного, звичайного, повсякденного буття, найбільш зрілі майстри кіно вирішували питання філософського гатунку через призму проблем людини, взятої в усіх її проявах, зосередившись на індивідуальних рисах особи, дивацтвах нестандартної поведінки, розцінюючи «дивакуватість» як прояв унікальної неповторності. Продовжуючи своєрідне дослідження екзистенційної проблематики кінематографічними засобами (практика розпочата ще у період «відлиги» 1960-х), ці картини виразно позначили зміну пріоритетів, обумовлену новим «відкриттям людини», радикальним «антропологічним поворотом», який, зрештою, виявився суттєвим важелем у підспудній руйнації державного устрою, що мало цікавився проблемами окремого суб'єкта.

Відтак, кінематограф другої половини 1980-х років насамперед знаменує:

– кінець доби тоталітаризму (радше – авторитаризму) з відповідною зміною соціально-політичних та етико-естетичних пріоритетів;

– розчарування в утопічних ідеалах та красномовних деклараціях з наступним розвінчанням віри в слово;

– активний розвиток нової аудіовізуальної антропології на перетині «великої культури» та культури екранної (до амбівалентних наслідків сугестивного впливу ТБ, Інтернету, інших екранних технологій слід віднести «зомбіювання», «наркотизацію» і водночас демократизацію суспільної свідомості);

– вияв соціальної втоми від панування раціоналізму, сцієнтизму (а після вибуху на ЧАЕС у квітні 1986 року захоплення винаходами науково-технічного прогресу взагалі перейшло у вельми поміркований фазу).

Формування катастрофічної свідомості внаслідок екологічної нестабільності, «подвійною експозицією» накладалось на стан соціально-політичних змін, що завершились розпадом конгломерату під назвою «Союз нерушимый республик свободных», розкривши відносність речей та понять, які видавались абсолютними. Відтак, формування нової соціальності, позначеної трагічним світовідчуттям, слід віднести до специфічних рис вітчизняного кінопроцесу періоду назрівання розвалу (символічна смерть) СРСР з наступним утворенням (символічним народженням) незалежних держав. Евристика страху на тлі поширення екологічної катастрофи дала підстави для творення адекватних екранних проекцій. Першими в опануванні матеріалу ста-

ли документалісти. У 1986 році було знято фільми чорнобильського циклу: «Чорнобиль. Хроніка важливих тижнів» (В.Шевченко), «Чорнобиль. Два кольори часу» (І.Кобрін), у 1987 – «Мі-кро-фон!» (Г.Шкляревський) та ін. Картина О.Роднянського «Стомлені міста» (1988) певним чином узагальнила масштаби екологічної кризи.

Кадр з фільму "Розпад" (1990, режисер Михайло Бєліков)

Після чорнобильських подій 1986 року стало особливо помітним, як у суспільстві «ризику» страх почав перетворюватись на інструмент маніпуляцій масовою свідомістю. При цьому чесне зізнання «Я боюсь» ототожнювалось з патологічною «радіаційною фобією», і подібна відвертість загрожувала ув'язненням в «психушці». Метод давно відомий своєю дієвістю, а тому народ завзято пив червоне вино (нейтралізуючи радіонуклідні валентності та компенсуючи напади страху) та намагався абстрагуватись, вивести за межі осягнення розумом можливі наслідки трагедії (в психоаналізі це називається форклюзією – коли не просто замовчується травматична подія, а взагалі не визнається її символічний статус). У цей час документальний кінематограф наважується на екранне висвітлення правдивих образів чорнобильського лиха: могили ліквідаторів аварії, спорожнілі школи та дитячі садочки в місті Славутич, покинуті хати в зоні відчуження, страшні мутації у тварин, свідчення людей, постраждалих від радіаційного випромінювання та від бюрократизму чиновників... Один з перших фільмів цієї тематики «Поріг» (1988) Роллана Сергієнка насамперед визначив кордон байдужості з боку партійного керівництва. «Реквієм за померлими», «Чорнобиль. Тризна» (1993) та ін. фільми «чорнобильської серії» режисера; «Пробудження» («Наслідки Чорнобиля», 1992, І.Кобрін) продовжили доку-

ментальну оповідь про трагедію. У 1990 р. Михайлом Бєліковим була створена перша ігрова картина цієї тематики – «Розпад». Постановочна стрічка не могла скласти конкуренцію шокуючим документальним кадрам аварії на ЧАЕС та її ліквідації. Втім режисер знайшов образ, що вражав фатальністю передбачень: молоде подружжя їде до лісу, аби романтично провести на природі першу шлюбну ніч – ніч з 25 на 26 квітня 1986 року... Неоднозначна назва фільму «Розпад» передбачала відсилання до термінології ядерної фізики і водночас – натяк на тотальність розпаду морально-етичних орієнтирів у представників вищих ешелонів влади, руйнацію Віри, нищення державної структури, розвал інституту сім'ї тощо. Є в фільмі сцени, що відобразили загальний розпач у суспільстві, проте прояв невдоволення носить переважно не конструктивний характер: роздратований напад натовпу на автомобіль державного функціонера, зневага до ікони Божої Матері в метушні термінової евакуації, перешіптування інтелігенції під час приватної вечірки тощо. Найбільш радикальним виявом протесту в картині став акт самогубства невідомого: маленька людська фігура кидається ниць з вершини вежі, що біля Республіканського стадіону. Показано суїцид якось буденно, без патетики: відбувається все досить швидко – десь в глибині кадру. І все ж подібні «вольності» в демонстрації незадоволення життям у традиційному радянському кіно важко навіть уявити.

• • •

З другої половини 1980-х років настав справжній «момент істини» для документального екрана. У цей час, коли вітчизняний ігровий кінематограф перебував певною мірою в стані пасивності й прострації, загубивши героя (соціально значущий ідеал, певний образ-взірець), почався справжній бум: вибуховий сплеск зацікавлення кінодокументалістикою, що послідовно займалася фіксацією і дослідженням реальних людських доль та характерів, творячи образ сучасника.

До специфічних рис, що асоціюються з фільмами «першої хвилі» перебудови традиційно відносять анархічне свавілля на тлі санкціонованої свободи, пошук тематичної новизни з присмаком скандальності. Саме ці якості в першу чергу вразили неігрові стрічки. Хоча заради справедливості, слід зазначити: часом несподіваність в трактовці мате-

ріалу нівелювала межу між ігровим та документальним кінематографом, адже не завжди було ясно, що на екрані: хронікально знята подія або розіграна. Серед тем, що опиняються по центру уваги кінематографістів наприкінці 1980-х років:

– містика та екстрасенсорика, надзвичайні можливості людини / «Вигнання бісів» (1988, В.Олендер), «Дев'ять років з екстрасенсами» (1989, В.Олендер), «Чаклуни XX століття» (1989, В.Марченко)/; можливості впливати на людську психіку /фільм про виникнення так званого «Білого братства» – «Кінець світу переноситься на...», 1994, В.Хмельницький /.

– неігровий екран стає люстром, в якому відбиваються неадекватності сучасного життя соціуму: «У неділю рано» (1987, М.Мамедов); «Завтра свято» (1987), «Дах» (1990) С.Буковського та ін.

– встановлюються зв'язки з культурною історією: «Знак тире» (1992) С.Буковського, «Пам'яті будинків, що загинули» (1988, О.Самолевська) тощо.

За часів розвалу комуністичної формації та після отримання Україною незалежності центр уваги кінематографістів переноситься насамперед на трагічні наслідки антиукраїнської політики Імперії:

– голодомор, страхіттям якого присвячено цілу низку фільмів, серед яких: «33-й...спогади очевидців» (1989, Н.Лактіонов-Стезенко), художньо-публіцистична картина-реквієм жертвам голодомору 1933 року в Україні – «Пієта» (1993) Миколи Мащенка; тетралогія «Українська ніч 33-го» (1994, Л.Мужук, В.Георгієнко); тієї ж болючої теми торкається фільм Олександра Коваля («Ой, горе, це ж гості до мене», 1989). Розробляючи жанр трагедії на сільському матеріалі, автор переніс шекспірівські пристрасті під сільську стріху. Картина сповнена колізій, яких не вигадати й спокушеному сценаристові. Слухаючи трагічну розповідь старої бабці про лихе життя, не полишає відчуття, що йдеться про щось інше, поза конкретикою оповіді – про буття України...

– відлуння воєнних зіткнень та кровопролить різних часів, серед яких тема національно-визвольної боротьби 1941– 1954 рр. у Західній Україні, суворо заборонена за радянської пори: спомини про УПА «Проводжала мати сина» (УПА) /1993/ та «Спогад про УПА» («Розрита могила») /1994/ Леоніда Мужука та ін.

– свідчення жертв та учасників трагічних подій холокосту: повнометражний телефільм «Бабин Яр: правда про трагедію» (1990, режисери

Кадр з фільму «Ізгой» (1992, режисер Володимир Савельєв)

В.Георгієнко, О.Шлаєн) /з часом автори повернулися до пекучої теми – співрежисер В.Георгієнко написав разом з Л.Мужуком сценарій до телевізійного фільму «Жінки з вулиці Бабин Яр» (1992, режисер В.Георгієнко);

– наслідкам репресій присвячено фільми «Табірний пил» (1990, Г.Давиденко), «Сталінський синдром» (1990, Р.Ширман).

В фільмах Олександра Роднянського «Прощавай, СРСР» (1991/1992) та «Прощавай, СРСР-2» (1994) історія країни взагалі постає послідовністю кровопролитних воєн та переворотів, що не вщухають. Автор доводить, що, звикнувши до атмосфери експансії, дехто припинив помічати спалахи нових конфліктів.

У свій спосіб «документацією» буття, «архівізацією» історії займався й ігровий кінематограф. Зазвичай внаслідок «інерційності» процесу «авторизації» матеріалу дійсності в ігровому кінематографі (відбір, всебічне осмислення та художнє узагальнення, образне перетворення), режисери-«ігровики» часом відстають на кілька років від більш оперативних документалістів та авторів неігрових сюжетів, а ті, у свою чергу, намагаються наслідувати засоби виразності «художнього кіно». Водночас, у певному розумінні, ігрове кіно можна також розглядати як «документальне», оскільки внаслідок надмірності екранного зображення (демонструє мимоволі значно більше, ніж хоче показати), люстро екрану відбиває образ доби, її історичні, політико-ідеологічні, етнокультурні, соціальні та інші контексти.

До симптоматики означеного періоду слід віднести зацікавлене звернення до табуйованих зон життя та історії – відбувалося відкрит-

тя безлічі «ареалів», які тривалий час видавалися «білими плямами». Кінематограф активно опрацьовував «тематичні обшири», звільнені від заборон та цензурних обмежень. Насамперед це були:

– проституція («Зелений вогонь кози» (1989, А.Матешко), «Путана» (1991, О.Ісаєв),

– мафія («Викуп», 1993, В.Балкашинов),

– наркоманія («Погань», 1990, А.Іванов),

– жертви геноциду («Ізгой», В.Савєльєв, 1992) та ксенофобії («Кисневий голод» , 1992, Андрій Дончик),

– наслідки імперської експансії – «Афганець» (1991) та «Афганець-2» (1993) Володимира Мазура.

Кадр з фільму «Голод-33» (1991, режисер Лесь Янчук)

Окремий масив утворювали фільми, спрямовані на викриття злочинів радянської тоталітарної системи, її репресивних механізмів: «Голод 33» Олеся Янчука, трилогія Олександра Муратова («Танго смерті», «Геть сором!», «Вальдшнепи»), «Із життя Остапа Вишні» (1991) Ярослава Ланчака, «Секретний ешелон» (1992) Ярослава Лупія.

Вражаючий (з різних причин) фактаж здебільшого не вимагав додаткових пошуків у сфері методики його подання, втім автори не відмовляються від експериментування з технологією фільмування. Приміром, Олександр Муратов у кожному з фільмів своєї трилогії використовує новий прийом – вирірований кадр у «Вальдшнепах» нагадує стару світлину або дагеротипію, а смислоутворюючим прийомом у фільмі «Геть сором!» обрано подвійну експозицію, що можна тлумачити як метафору зародження звичаю подвійних моральних стандартів. Симптоматичним є звернення до творів Миколи Хвильового – апологета «українського ренесансу» – автора, забороненого ще за часів «розстріляного відродження». В культурний обіг повертаються імена літерато-

рів, довгий час відверто «небажаних»: Володимир Винниченко, Володимир Набоков, Микола Хвильовий та інші. Означена тенденція, з одного боку, завдячує «реабілітаційним» процесам, що проявилися в культурі наприкінці 1980-х років, з іншого – обумовлена такою традиційною для українського кінематографа проблемою як дефіцит «міцних» оригінальних сценаріїв (наслідок відсутності «школи» кінодраматургів). Така нестача в різні часи звично компенсувалася екранізаціями літературної класики (творів М.Гоголя, І.Франка, О.Кобилянської, М.Коцюбинського). Саме ця звичка до уважного читання літератури ввела в кінематографічний обіг 1990-х імена сучасних письменників: Валерій Шевчук, Олександр Жовна, Євген Гуцало та ін.

Кадр з фільму «Кисневий голод» (1992, режисер Андрій Дончик)

Ще один проблематичний вимір кінематографа доби – «втрата» героя. Сказати б, мистецтво періодично впадало у подібний стан «розгубленості», коли звичний екранний герой втрачав чинності внаслідок невідповідності насущним вимогам буття соціуму. З другої половини 1980-х років стало надто помітним, що «героїчний» герой у вітчизняному кіно втратив свої «повноваження», а ознаки нового актуального типу знаходилися в стадії формування. Кінематографісти у намаганнях знайти «героя нашого часу» йшли різними шляхами. Одні режисери виявили схильність вести такий пошук переважно на обширах соціальності, інші – зосереджуючись на рефлексіях персонажа, поринаючи у його внутрішній світ. Олег Фіалко у фільмі з красномовною назвою («Бич Божий», 1988) шукає причини формування специфічного для сьогодення типажу в реаліях минулого, у спогадах 30-річної давнини. По суті автор досліджує два досить поширені типи, що їх уособлюють друзі дитинства – чиновник (який завжди був конформістом та пристосуванцем) і вокзаль-

ний бомж, здатний на крадіжку задля виживання, який все ж залишається (принаймні потрактовується) морально чистішим за колишнього приятеля. Пошук героя Олег Фіалко продовжує в фільмі «Імітатор» (1990), намагаючись препарувати важелі успішності та ділової хватки молодого симпатяги, не позбавленого певних здібностей – Ігор Луценко (Ігор Скляр) вміє імітувати голоси – вдало відтворювати інтонації «високого керівництва», що відкриває широкі можливості у використанні «телефонного права». Цього героя характеризує: пристосованість до існування в будь-яких умовах, хоч би і в божевільні (адже він майже не відчуває різниці між цим притулком для душевно хворих і тим суспільством, що за огорожею богодільні); здатність до тотальної імітації (імітація голосів – лише окремий випадок його симулятивної поведінки). Поступово «удаваність» перетворюється на вузлове поняття культури. Принагідно пригадується ще один персонаж вітчизняного кіно, який полюбляв розігрувати усіх та уся, – Сергій Макаров – герой картини Романа Балаяна «Польоти уві сні та наяву» (1983). Цей постарілий «шістдесятник», шанувальник пісень Булата Окуджави, довів свою здатність до жорстких розіграшів (як прольот у холодну воду з «тарзанки» та імітація загибелі або удавання серцевого нападу просто на вулиці). Пригадується, який бум, насамперед в середовищі інтелігенції, спричинила картина, в якій начебто нічого особливого й не відбувається: фільм про три дні з життя людини, яка відзначає своє 40-річчя. Ось він: «пік життя» – шлях, «пройдений до половини», а ландшафт навколо скидається на той самий «темний ліс», що згадує Данте. Симптоматично втіливши поширений буттєвий конфлікт під назвою «криза середнього віку», Сергій Макаров (у виконанні Олега Янковського) був визнаний справжнім «героєм свого часу». Генеалогічний зв'язок з цим персонажем має й герой іншого фільму Романа Балаяна –

Кадр з фільму «Танго смерті» (1991, режисер Олександр Муратов)

Костянтин Степанков в фільмі «Два місяці, три сонця» (1997, режисер Роман Балаян)

«Два місяці, три сонця» (1998) – Олексій (Володимир Машков). Хоча обидва героя в певному розумінні є alter ego автора, за зовнішніми ознаками Олексій помітно відрізняється від Сергія Макарова. Він – успішний науковець-археолог, якого оточує коло друзів, красуня-наречена, а єдиною турботою видається захист докторської дисертації, що має відбутися за два тижні. Несподівано доля Олексія робить крутий розворот з появою «людини в чорному» – вісника з «гарячої точки», який, сповістивши про смерть молодшого брата Олексія від рук російського капітана-«контрактника», закликає до помсти. Військово-політичне протистояння, що відлунням дістається до суто мирного міста, є лише тлом, на якому розгортається екзистенційна драма героя. Саме внутрішній конфлікт становить основу авторського дослідження. «Двокорінне» походження Олексія, сина чеченця і українки, радикально загострює суперечливість образу відмінністю світоглядних засад, характерних для двох первнів його кревної належності. Зрештою суміш християнської та мусульманської крові Олексія є розгорнутою метафорою: з одного боку, голос крові закликає до помсти, з іншого – до християнського прощення. Свідомість героя стає полем боротьби: перешкоду пекучому бажанню переконливої жертви («око за око») утворює християнська заповідь «Не вбий!». І все ж таки Олексій наважується на вбивство найманця-ката. Тільки випадок дозволяє героєві не забруднитися кров'ю – капітан-вбивця власноручно встигає звести свої рахунки з життям – чи то від страху переслідування, чи від докорів спізнілого сумління. Відчуття полегшення в Олексія затьмарюється нещасним випадком з його новою знайомою – Вірою. Дівчина із знаковим ім'ям, яка на початку фільму врятувала Олексія від наїзду автомобіля, са-

ма постраждала в ДТП під фінал картини, проте залишилась живою, що дозволяє вважати завершення колізії оптимістичним. Протиставлення розумінь гідності в координатах різних культур, на разі обумовлене протиріччями у фундаментальних засадах двох духовних джерел (іслам – християнство), наочно продемонструвало відносність таких категорій, як Добро і Зло. Подібний моральний релятивізм виявився співзвучним актуальній тенденції у світовому кінематографі, що була започаткована французьким режисером Люком Бессоном в фільмі «Леон» («Професіонал», 1994). У російському кіно подібний тип героя зустрічаємо в фільмі Олексія Балабанова «Брат» (1997), надзвичайно популярному на пострадянському просторі. Данило Багров (персонаж Сергія Бодрова молодшого) – вбивця з династії кіллерів – людина з власним кодексом гідності (чим вигідно відрізняється від більшості, що керується повною безпринципністю) викликає симпатію, а часом і повагу, всупереч критеріям традиційної моралі.

Своєрідна аналогія в українському кінематографі – «Приятель небіжчика» (1997) Вячеслава Криштофовича. Герой цієї детективної історії Анатолій – інтелектуал-безробітний, якому важко пристосуватися до нових соціально-економічних умов. Поставлений в складні життєві обставини, з безвиході він чинить по суті кримінал. Покинутий дружиною, Анатолій не бачить мети подальшого існування і вирішує припинити таке жалюгідне життя, замовивши кіллерові своє вбивство. Втім, виявляється, природний інстинкт самозбереження міцніше хворобливого потягу до самознищення. Герой сам ліквідує найнятого вбивцю-професіонала, а залишившись жити, поступово перебирає на себе обов'язки своєї жертви – турботу про його дружину та сина. Взувши капці вбитого ним кіллера, зайнявши його місце в родині, чи не «успадкує» Анатолій також інші його «зобов'язання», зокрема спосіб заробляти на життя, торгуючи смертю?

Ким же тоді по суті постає наш «герой» – симпатичний, сором'язливий, схильний до рефлексій спадковий інтелігент? Які наслідки може мати трансформація героя в антигероя?

Окремі дослідники взагалі схильні вважати, що місце героя у пострадянському кінематографі залишається вакантним.

Ось чому видається доцільним зробити певний відступ для визначення поняття «герой» кінематографічного твору.

ВІДСТУП «ПРО ГЕРОЯ»

Дефініцію героя знаходимо у Юрія Лотмана, який визначає його як «екстраординарного діятеля» (рос. действователя) – персонаж, вчинки котрого, дестабілізуючи систему, є необхідною умовою руху сюжету. Відтак, у заданій структурі світу саме цей персонаж має найбільшу свободу дій, здатність перетинати заборонену для інших межу (умовний кордон між різними світами міфопростору, цілісність якого зазвичай передається трьохшаровою структурою), в той час, як інші персонажі обертаються у властивих їм просторах. Тут простежується генетичний зв'язок з культурним героєм міфу, якому дозволялось живим проникати до царства мертвих і повертатися неушкодженим (Орфей). Екранний герой часів «розвиненого тоталітаризму» зазвичай мав зробити вірний вибір між утопією комуністичного едему та «пеклом», до якого різними засобами намагались його затягти підступні приховані вороги. Він – подорожній, який має право на помилку та певну свободу вибору, адже, як зазначають відомі дослідники міфу Єлеазар Мелетинський, Мірча Еліаде та інші, «головний зміст життя в магічній традиції міфу – еволюція свідомості і відповідно набуття можливості переходу з шару до шару» [1]. На відміну від детермінованості політико-ідеологічного протистояння 1930 – 1940-х років за принципом «Ми» – «Вони», моральна проблематика 1950-х років урізноманітнила поле конфлікту, зосередившись на виробничих колізіях. Де відносини між людиною та колективом відбувалися на засадах «Я – Ми»), послаблення авторитарного тиску у «шістдесяті» легалізувало актуальність міжособистісних стосунків між персонажами за принципом «Я – Ти». Поступово стало зрозумілим: з собою аби розібратися! Відтак популярності набув внутрішній конфлікт героя із самим собою – внутрішнє протистояння «Я – Я». Сучасному кіногерою дана свобода переступати всілякі кордони та обмеження: фізичні, розумові, морально-етичні межі в досягненні нового соціального статусу, добробуту, влади... Герой може досягти успіху на шляху до поставленої мети, а може потерпіти фіаско, моделюючи відповідно сюжети «успіху» або «невдачі». Його відмінною рисою залишається схильність до вчинків, незвичних для заданих координат часупростору. Чи буде це активно-героїчний персонаж, чи герой, що рефлектує, праведник або навпаки злочинець (злодій, крутій, кіллер) – його характеризує право не коритися законам світу, в якому він існує. У цьому розумінні герой та антигерой за ознаками самодостатності та

кількості ступенів свободи – є одне й те саме (незалежно від протилежності їх морально-етичної настанови).

Характерним наслідком гетерогенної структури суспільства постперебудовчого періоду можна вважати невизначеність «провідного» типу героя. Окреслилась «полігероїчна» ситуація, при якій кожен соціальний прошарок формує замовлення на власного героя – носія найбільш характерних рис або бажаних якостей. Герой стає репрезентантом світорозуміння представників певного середовища, виразником їх світоглядної позиції; для одних – об'єктом самоідентифікації, для інших – взірцем прямого наслідування.

Цілком закономірно, що час активних пошуків «героя» в кіно зазвичай збігається з радикальними змінами в суспільному устрої, із зміною середовища. Вочевидь, у постперебудовчий період назріла необхідність чергового уточнення інвентаризації морально-етичних цінностей. Як відомо, є «часи воїнів» і «часи поетів». Невипадковим видається звернення нового покоління російських режисерів до воєнної тематики і проблематики: війна – це поле, де відбувається поляризація Добра і Зла. Хлопці в фільмах «Війна», «Кавказький бранець» або «Зірка» – втілення нового типу «героїчного» героя. І водночас – свідчення інтенсивного формування певного соціального замовлення. Які ж визначальні принципи цього «замовлення» в кінематографі України відповідного періоду?

Видається корисним звернутися до запропонованої Миколою Бердяєвим типології чоловічого начала (Святий, Геній та Герой) і жіночого (Мати, Розпусниця, Незаймана), стає очевидним, що в кожний історико-політичний період відбувається активізація того чи того типу. Творення певної космогонічної ієрархії актуалізує тип «Святого» (у цьому модусі в кінематографі з часів «перебудови і гласності» трактувались страдники режиму, тиранії, репресій). В фільмі Миколи Федюка «Нам дзвони не грали, як ми помирали» (1991) вояки УПА не випадково носять імена апостолів Петра і Павла. Герой фільму Олександра Коваля «Заповіт Йосифа Сліпого» (1995, 4 серії) митрополит Йосиф Сліпий – мученик віри: 18 років перебував в ГУЛАГу, Остап Вишня в фільмі Ярослава Ланчака «Із життя Остапа Вишні» (1991), Олег Ольжич у фільмі «Я камінь Божої пращі...» (2000, Аркадій Микульський) – список можна продовжити... Втім, сталося так, що більшість страдників за Україну належать водночас до типу цілком героїчного, що за дефініцією Мико-

ли Бердяєва породжується злиттям долі персонажа з історією народу та людства. Саме на цьому перетині героїки та святості інтерпретовані члени ОУН-УПА в більшості фільмів відповідної тематики. У більш чистому вигляді тип «Героя» знайшов прояв у сприйнятті козаків-лицарів з вітчизняних «істернів». Поширення героїчного типу стимулювала ідентифікаційна криза, що при захопленості авторів культурою та цивілізацією, обумовлювала звернення до типу «Генія» (серіал «Тарас Шевченко. Заповіт» режисера Станіслава Клименка /автори сценарію Іван Дзюба, Борис Олійник, Павло Мовчан і Станіслав Клименко/; цикл «Обрані часом» студії «Контакт» – ці та інші фільми було присвячено видатним особистостям, що склали славу України в світі).

Отже, окреслена типологічна матриця достатньо повно була представлена у вітчизняному кінематографі в період, розпочатий «перебудовою». При цьому значна кількість картин, що випускалися до наступу кризи «малокартиння» другої половини 1990-х років, дає підстави говорити про тенденції, що намітилися, про виразні риси, що проявилися в етико-естетичному портреті часу та його актуального кіногероя.

• • •

Мозаїка багатокартиння кінця 80-х – початку 90-х років, являючи строкату жанрово-тематичну палітру, важко піддається строгій типологізації. Проте, все ж таки спробуємо визначити основні семантичні центри цього розмаїття:

1. Потужний масив складають кінематографічні відтворення нашої історії – далекої і не дуже. Канонізовані (підправлені) версії реальних подій, що пов'язані з больовими точками колективного позасвідомого нації. Фільми цієї категорії зазвичай містять елементи автентичної агіографії (оповіді про святих та героїв), варіації самопрезентаційного міфу. Відтак належать до «ритуально-магічних» актів візуалізації, що передбачають неабияке «психотерапевтичне» значення;

2. Стрічки, присвячені розкриттю скандальних таємниць недавньої доби, що виконували функцію компенсаторного реваншу репресованої свідомості;

3. Фільми, які оповідають про негаразди сучасності – соціальні, екологічні, політичні (зазвичай позначені піднесеною публіцистичністю), де страхітливе буття виглядає своєрідною антитезою ідеалізації з недалекого минулого.

Дмитро Миргородський в фільмі «Партитура на могильному камені» (1995, режисер Ярослав Лупій)

4. Картини, породжені бунтівним «лібідо» (або невибагливі імітації невротичних наслідків довгого придушення лібідозних проявів), в яких секс та еротика виплеснулись на полотно екрана з надмірною відвертістю.

5. Наслідком випадіння з раціонально-розумової сфери стає захоплення феноменами позасвідомого – містикою, потаємним, загадковим на межі століть.

6. Популярності набуває обрання місцем дії межових зон «переходу», якими є цвинтар та божевільня. /Так «Смиренне кладовище» (1989) Олександра Ітигілова стало прозорою метафорою нашого суспільства, вивівши на авансцену соціального буття маргіналів/.

7. Активна експансія у зовнішній світ врівноважується картинами екзистенційної проблематики. В той час, як в російському кіно легітимізується активний, міцний, поза-моральний персонаж (рівно відкритий добру і злу), на вітчизняному екрані набуває чинності кіногерой, схильний до рефлексій на тлі повного сум'яття в ієрархії цінностей; попри всі перешкоди здатний на активні дії (часом також амбівалентні з огляду на звичні моральні стандарти).

Справжньою прикрасою окресленого кінематографічного ландшафту слугували фільми, що кінематографічними засобами шукали відповідь на фундаментальні питання буття, адаптувавши, зокрема, «філософію життя», екзистенційні проблеми людини, взятої в модусі антропології – в цілісності найрізноманітніших її вимірів. До таких творів відносяться фільми так званої «міської прози» (визначення, запозичене з літературознавства ще у 1960-ті роки для відокремлення від поетико-фольклорного напряму). «Бережи мене, мій талисман» (1986) Р.Балаяна; «Самотня жінка бажає познайомитися» (1986) та «Автопортрет невідомого»

Кадр з фільму «Зміна долі» (1988, режисер Кіра Муратова)

(1988) В.Криштофовича, ін. фільми цього напряму переводили у мистецький вимір філософські ідеї екзистенціалізму. У певному розумінні згадані картини можна вважати наступниками творів Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971), які 1987 року вийшли на екрани: завдяки масовим «реабілітаційним» процесам було знято арешт з цих та інших стрічок, «ув'язнених» на славнозвісній «полиці». Серед них – «Криниця для спраглих» (1965) Ю.Іллєнка, «Совість» (1968) Володимира Денисенка – фільм знайдений і відновлений 1989 року, інші «репресовані» стрічки. Сказати б, згадані твори, попри тимчасове вилучення з кінопроцесу, впливали на його розвиток (бо навіть «під арештом», всупереч цензурно-бюрократичним заборонам вони таки існували! Принаймні в пам'яті тих, хто їх бачив).

У цьому розумінні нове «перебудовче» кіно зароджувалось в лоні радянської кінематографії, дивуючи глядача невротичними «відхиленнями» незвично своєрідних персонажів, в яких природне яскраво домінувало над соціальним. Після тривалого мовчання Кіра Муратова створює на Одеській студії «Зміну долі» (1987) за оповіданням С.Моема «Записка». А 1989 р. ставить фільм під назвою «Астенічний синдром». Симптоматика цього «захворювання» відома з медичної практики: стан фізичної анемії, соціальної втоми, знесилення. Картина стала провидчим діагнозом нашому суспільству.

Феномен провіденціальності фільмів цих режисерів переконливо довів справедливість розуміння художнього бачення як передбачення, сприйняття митця як медіатора, медіума. У цьому контексті корисно звернутися до ідей К.Юнга щодо фундаментальної відмінності двох підходів до художньої творчості. Для визначеності один вид він називав психологічним, а інший – візіонерським. До першої категорії

швейцарський психолог та культуролог відносить твори, що мають справу з матеріалом, взятим із свідомого життя. До таких творів, укорінених «в психічній основі життя», Юнг відносить всі любовні романи, твори соціальної проблематики (незалежно від жанрової форми). Подібній фіксації життєвого досвіду у чистому вигляді Юнг протиставляє дивні феномени, що «випливають наче з закутків архаїчного первинного досвіду, що не піддається логічному осягненню. ...Він піднімається з глибин позачасся, захоплюючий, демонічний і гротесковий, він підриває людські цінності та естетичні норми, заплутаний клубок первинного хаосу, crimen laesae majestatis humanae (звинувачений в ображенні людської величності)» [2].

Юнг, вважаючи, що «в художній творчості провидче бачення являє більш глибокий та хвилюючий досвід, ніж звична людська пристрасть» [3], окреслює навколо провидчого досвіду метафізичний ореол, вважаючи: він не може бути здобутком звичайних людей. Натомість є свідченням редукції мистецтв до особистісних факторів – від неврозів до геніальності. Юнг вбачає в творах, що відсилають до снів, нічних страхів, темних закутків людського мислення, ірраціональні відблиски первинного досвіду, попри будь-які заперечення раціоналістів.

Відтак, твори кіномистецтва, окрім «літописної» функції фіксації, філософування про світ і місце людини в ньому та своєрідної інтенційної «діагностики» (у вимірі історико-національного, психоаналітичного, інших дискурсів), часом виявляють провіденціальні здатності: від свідомої прагматики прогнозування (логіко-креативна інтерполяція) до інтуїтивного передбачення (осяяння).

Зокрема, зацікавлений погляд з XXI століття знайде в фільмі Кіри Муратової «Зміна долі» симптоматичний мотив, що прочитується сьогодні метафорою кінця логоцентризму, зародження сумніву в переконливості слова, у його необхідності та значущості. Чоловік героїні знищує речовий доказ її провини – записку, в якій лише коротка фраза – призначення часу і місця побачення, що закінчилося вбивством. Розірвавши клаптик паперу, за який заплатив усією власністю, чоловік лізе у зашморг і завершує рахунки з життям (очевидно, від усвідомлення неспроможності розв'язати моральне протиріччя). На тлі подій, що скидалися на гру, сповнену умовностей та обмежень, вчинок цього єдиного раціоналістичного персонажа знаменував кінець влади слова, Логосу...

Такий концепт видавався досить ризикованим на тлі розгортання інформаційної революції, коли радикальна трансформація сфери буття людини була пов'язана саме з активним розвитком засобів комунікації та нових інформаційних технологій, коли, здавалося, розвиток екранної культури потрапив в міцну залежність від слова (згадати б «інфантильну» тенденцію до тотальної вербалізації, «проговорення» усього – думок, мрій, почуттів). Тільки найбільш «продвинуті» митці знаходять засоби опиратися диктату «нормативного» словника, намагаються уникати домінування слова як такого, викривають його облудність. Повстання проти слова, що часом «грішить» відсутністю самототожності понять, маркірованих затертими штампами та розхожими кліше, зрештою – це своєрідний радикальний бунт проти пустопорожності словесної форми. Кіра Муратова від перших своїх фільмів завжди цікаво працювала із словом, намагаючись викрити його безглуздість різними засобами. У подальших роботах режисера слово продовжує поступово перетворюватись на фетиш, а діалоги персонажів – на монологи, що є метафоричним еквівалентом людського непорозуміння та репрезентацією буттєвої самотності героїв. В картині «Лист до Америки» (1999) слово намагається виступити замінником дії та засобом маніпуляції: квартирантка замість плати за помешкання видає хазяїну (млявому інтелігенту) потоки брехливих, облудних слів, а той, в свою чергу, начитує звуковий лист до Америки, готуючись відіслати колишній подрузі за океан своє вербалізоване світовідношення, плюнувши при цьому в об'єктив відеокамери – така-собі антитеза фінального «поцілунку в діафрагму», характерного для американського кіно – радикальна позавербальна дія.

Реабілітація автентичних рис «фільмічності».

Час довів справедливість цього передбачення: одним з проявів «Відступу раціо» стало повернення кіно до візуальної домінанти. Людство, звикаючи до «зчитування» пластичних образів, іконічних зображень, запропонованих екранами (ТБ та комп'ютера, «on-line-пропозиціями» Інтернету тощо), поступово призвичаюється до примату візуального над вербальним. За досить радикальним визначенням дослідника мас-медіа, теоретика засобів масової комунікації Маршала Маклуена: «Око перебирає на себе функції вуха».

* * *

Варто принагідно згадати, як свого часу культивована роками у вітчизняному кіно традиція позавербального створення кінообразу відкрила шлях уникнення ідеологічного диктату творам міфо-поетичного напряму. З огляду на сталінську ідею про формування думок виключно у вербальній формі, досвід візуально-поетичного мислення сприймався як форма своєрідного дисидентства. Адже поетичний візуальний образ, на відміну від вербалізованої думки, передбачав численні інтерпретації і майже не піддавався цензуруванню. Така небезпечна здатність під видимою «нейтральністю» контрабандою «протягувати» на екран національні архетипи мала наслідком закриття «школи» українського поетичного кіно адміністративним шляхом. Прийнявши в культурний спадок традицію поетичного висловлювання, кінематограф незалежної України продемонстрував амбівалентність поетичного набутку (як відомо, недоліки є логічним продовженням переваг і навпаки): часом схильністю до поетичності маскували творчу неспроможність висловитися «прозаїчно», а іноді – наслідки психологічного конформізму. Згадати б такі фільми, як «Обітниця» (1992, В. Ілляшенко) – переспіви мотивів поетичного кіно.

Кадр з фільму «Лебедине озеро. Зона» (1989, режисер Юрій Іллєнко)

Еріх Фромм описав цю особливість так: «..пристосовуючись до соціальних умов, людина розвиває в собі риси характеру, котрі спонукають її хотіти діяти саме так, як їй доводиться діяти» [4].

Цікаво, що на тлі боротьби за новий пафос український кінематограф зворушливо зберіг вірність культу поетичного образу. Повернення до традицій «забороненої школи» відбулося в перших же фільмах періоду перебудови. 1987 року виходять на екран «Солом'яні дзвони» Юрія Іллєнка

(автор сценарію, режисер, оператор), де апологія поетичного мислення парадоксально сполучалась з риторичним типом культури, що універсалізував використання слова як способу членороздільного вияву будь-якої думки або почуття. Глядачеві пропонується подорож «крізь час». Мандри по обширах, що межують зі смертю, відбуваються шляхом занурення у спогади героя – Яшки Чернеги – хлопчика з багатодітної сільської родини. Колористика фільму, тьмяне зображення переважної більшості кадрів, панування темних кольорів – наочне заперечення «світлухи» та «веселухи» імперського стилю. Перед глядачем розгортається світ, де панує Зло, персоніфікацією якого виступають не стільки фашистські окупанти (корті «чесно» роздають дітям шоколадки), а «свій» – сільський дворушник Василь Вільгота (цей образ блискуче втілив Лесь Сердюк). Зрадник – фігура знакова для колективного позасвідомого українця. Можливо тому, подорослішавши, Яків не здатний по-християнськи вибачити людину, яка принесла стільки горя в його життя. Син Якова Сашко успадкував від батька спрагу помсти. Проте юний месник гине від кулі старого злочинця, який намагається втекти після вбивства представника Закону – сільського міліціонера (Борис Галкін), якому вдалося наблизитися до страшної правди про діда. Кінокритики неодноразово помічали лячну закономірність у тому, що фільм, де осмислення наслідків війни та окупації відбувається через демонстрацію розгорнутого каталогу жорсткостей та смертей, переважно дитячих, створено за часів відпрацювання стратегії нового життя держави. Стилістика фільму тяжіє до емоційного враження глядача (афективний шок замість вербальних роз'яснень). У фільмі звучать пісні у виконанні Ніни Матвієнко, проте в кадрі її героїня не співає. На вимогу німця заспівати слабенькими голосами затягують спів її діти. Замість велеречивого опису злочинів окупаційного режиму автор апелює до образу: багатодітна родина сідає під наглядом ката за порожній різдвяний стіл імітувати святкову вечерю (малі і дорослі справно черпають ложками з порожньої миски).

В наступній картині «Лебедине озеро. Зона» (1989) Юрій Іллєнко реалізує задум послідовного спростування «тиранії слова», свідомо позбавивши головних персонажів діалогічного спілкування. В цій картині автор виходить на принципово новий рівень кодування: притулком для в'язня-втікача стає величезна фанерна конструкція емблематичного знака «Серп і молот», з числа тих, що прикрашали узбіччя доріг за часів СРСР. Відтак, на обочині шляху, де вирує життя, стоїть знак тоталітарної Системи, в якому приховується знак ув'язненого громадянина.

БОРОТЬБА З ПРИМАРАМИ ТОТАЛІТАРНОГО МИНУЛОГО

Часи «перебудови» призвели до руйнації тоталітарного суспільства і як наслідок – до нової зміни міфосвідомості, що відразу ж виявило себе на «кінематографічній ниві». Якщо протягом довгих років поле культури для України було помічено штучним послабленням традиційного та національного за рахунок гіпертрофування політичного, то з середини 80-х спостерігаємо зворотний процес – зміну політичної ідеологічної доктрини на національну. Але сподівання на миттєве відродження національного кінематографа на якісно новому рівні виявилися марними... Кінематограф пішов шляхом тотального заперечення цінностей минулої доби. Хвиля фільмів, у яких критично вивчаються реалії близького радянського минулого, отримала влучну назву «чорнушної». Це був своєрідний бунт, просякнутий викривальним пафосом, що не є перспективним шляхом для розвитку. Розвиток потребує позитивної програми, ідеї творення...

Кадр з фільму «Вінчання зі смертю» (1991, режисер Микола Мащенко)

Така тенденція намітилась на початку 90-х років, коли кіно вже незалежної України почало шукати своє «національне обличчя» та культурну самототожність шляхом створення своєрідних «істернів» (на зразок західних вестернів, тільки на національному матеріалі), тобто творячи новий кінематографічний міф. Це такі фільми, як «Козаки йдуть» (реж. С. Омельчук, 1991 р.), «Тримайся, козаче!» (реж. В. Семанів, 1991 р.), «Дорога на Січ» (С. Омельчук, 1995 р.). Національний міф, покладений в основу подібних козацьких апологій, є романтизованим міфом Козаччини XVII – початку XVIII століть.

Досить великий масив фільмів виник на ґрунті прагнення до демі-фо-

логізації квазіісторичної свідомості – як рефлекс відкидання «клятого минулого», переосмислення історії. Успадкувавши викривальний пафос від картин «чорної хвилі», переважна більшість цих творів апелює до прапам'яті, архетипів, намагаючись оперувати нераціональними структурами психіки: таке звернення до безсвідомого є типовим для сфери мистецтва. В результаті – замість домінуючого колись образу Царства Божого на землі, актуальності поступово набуває «пекельна» тематика та символіка. Звичайно, пекло постає не у вигляді метафізичної абстракції, де гаряче полум'я та дух сірки. Тут пекло на інший кшталт – пекло людської незахищеності в образі підвалів ВЧК – НКВС – КДБ. Герой фільму Миколи Мащенка «Вінчання зі смертю» (1992 р.) молодий лейтенант проходить «перековку» у поневіряннях по пекельних колах, серед яких – підземелля, повне награбованого, місце, де порушуються всі заповіді; яма, яку риють собі під могилу арештанти, темні закутки його власної душі, де ув'язнене сумління.

Ідея фільму полягає не у зіткненні людини з людиною, а людини з Системою, тому Пекло – дуже влучний образ для маркірування абстрактного Зла, окремі персоніфіковані уособлення якого сприймаються як гвинтики Режиму. Практично всі персонажі, що оточують лейтенанта,– суть ознаки цієї системи: тирани і жертви. Так, майор, священик, старшина-«кедебешник», спокусниця-слідчий, зраджена наречена виявляють себе насамперед як носії певних функцій. Тільки головний герой отримав статус особистості, що знаходиться у розвитку. Автор показав трансформацію характеру та власної шкали цінностей персонажа під впливом оточуючого «знакового» середовища.

У повній відповідності до практики створення антиміфу спостерігаємо замість еволюції особистості героя її деструкцію з повною девальвацією загальнолюдських цінностей. У середині цієї системи знаків та значимостей відбувається поступова смерть героя. Смерть, що є метафорою нового народження – народження антигероя-символу. Сама ж «смерть» передається метафорою старіння. Дійсно, колишній «молодий лейтенант» виглядає майже старим в останньому епізоді, який, наче замикаючи коло символістської драми, повертає нас у вихідну точку. Відбулося зміщення. Наш «герой» цілком перетворився на знак – утворився як гвинтик Режиму.

Антиутопія стала полем вияву художника як пророка, а пекучі пристрасті його персонажів – засобом для викресання сильних емоцій у глядача, про якого режисер намагався ніколи не забувати.

Міфопростір Системи, світ якої ієрархічний, оструктурений та межований (із загостреним відчуттям кордону між різноякісними «шарами») набув неочікуваної актуальності в таких фільмах, як «Секретний ешелон» (1993, Я.Лупій), телесеріалі «Сад Гетсиманський» (1993), в кінематографічних зверненнях до осмислення історичних подій у Західній Україні кінця 30-х – 40-х років. На тлі декларації бажань авторів залучитися до Реальної Історії, очистивши її він зайвих нашарувань, в оновленій презентації реконструйованої моделі світу вельми цікавою видається роль слова та функція мовного коду.

СЛОВО ПРО МОВУ

Спроба показати більш-менш правдиву ситуацію розподілу сил (протистояння УПА – НКВС) зроблена у таких картинах, як «Карпатське золото» (реж. В. Живолуб), «Останній бункер» (реж. Вадим Іллєнко, 1991 р.), «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені» (реж. Олесь Янчук, 1995 р.), «Страчені світанки» (реж. Григорій Кохан, 1995 р.). Фільми означеної спрямованості майже всі двомовні, тобто адекватно відтворюють мовну ситуацію як побутову рису Західної України відповідних часів. Між тим в контексті конкретних суспільно-історичних обставин ця двомовність отримує функцію ідеологічного символу (до того ж не тільки, а часом і не стільки етнографічного, скільки морального). Двомовність у цих картинах може трактуватись як метафора людського непорозуміння. При цьому помічається симптоматична (з позицій неоміфологічного забарвлення) закономірність: мовний код, навіть не завжди збігаючись з національною приналежністю персонажів, маркірує прибічників Добра і Зла, подібно до того,

Робочий момент зйомок фільму «Останній бункер» (1991, режисер Вадим Іллєнко)

Кадр з фільму «Страчені світанки» (1996, режисер Григорій Кохан)

Кадр з фільму «Вишневі ночі» (1992, режисер Аркадій Микульський)

як цю функцію свого часу виконував код соціальний...

Досить цікавою видається розробка означеної теми у фільмі «Вишневі ночі» (реж. Аркадій Микульський, 1992 р.), у якому теж відбувається протистояння державних військових НКВС та повстанців УПА, де також існують два «мовні ареали». Але і політичний, і мовний конфлікти у картині – лише контекст. На цьому тлі, у вирі 1945 року розгортається історія кохання засекреченого агента НКВС та зв'язкової УПА з романтичним прізвиськом «Калина». Прихований агент НКВС – лейтенант медичної служби, вочевидь українського походження, адже розмовляє рідною мовою з коханою. Проте з офіцерським оточенням спілкується виключно російською (доречним видається згадати, як свого часу при аналогічній двомовності ознаками українця наділялися негативні персонажі). Щоправда, поступово політичний міф про ідеологічне протистояння самовідданих представників двох «світів» поступається

місцем загальнокультурному міфу про Ромео та Джульєтту... Національне забарвлення цій історії великою мірою надає символічність образу героїні, яка за задумом авторів, очевидно, уособлює українськість. У створенні жіночого образу з метою узагальнення розповіді про долю України відбивається давня кінематографічна традиція (досить пригадати Оксану у «Звенигорі» О. Довженка або Пидорку в фільмі Ю. Іллєнка «Вечір на Івана Купала»). Зв'язок з українською фольклорною традицією викриває прізвисько героїні «Калина» – символ чистоти та незайманості. І ще, як свідчить О. Бартко-Крутинський у своєму науковому дослідженні «Феномен України»: «Символізуючи відновлювану від покоління до покоління кров українського народу, калина тим самим символізує його невмирущість, непідвладність часові».

З урахуванням багатомірної символічності образу героїні, трагічний фінал картини набуває певного надзмісту. А таке очевидне взаємопроникнення національних, політичних та загальнокультурних міфів і міфологем, видається, позначає відхід від ситуації початку 90-х років, коли на хвилі деміфологізації деформованої історичної свідомості в українському кінематографі спостерігалися небезпечні симптоми впадіння в іншу крайність – створення такою ж мірою неправдивого міфу, лише з протилежним знаком. «Пошуки істини» часом обертались «перекодуванням» у межах відпрацьованої структури, коли при збереженні функцій (кровопролиття, грабіж, офірування) змінювалися «імена», тобто виконавці.

Між тим, видається, головна проблема полягає в тому, що і кати, і зрадники, і жертви – породження однієї землі (взяти хоч би Іуду Сікорського з фільму «Вишневі ночі» або стару, що «продає» сусідів за дрібні гроші, з картини «Страчені світанки» (1995, Г.Кохан), або зрадника із згадуваної вище картини «Соломяні дзвони» Ю.Іллєнка – Василя Вільготу, який двох синів за маніхейським принципом присвятив двом протилежним силам: одного відправив до німців поліцаєм, іншого – до червоного загону. «Ми самі винні, що воювати брат брата навчилися» – так формулює цю думку герой фільму «Карпатське золото». Чи не з цієї причини міфологеми зрадництва та братньої ворожнечі такою мірою актуальні саме для української ментальності...

За часів, коли нова національна міфологія, а радше сама національна ідея знаходилась у стані формування, зосередження уваги на цій проблемі цілком закономірне, бо, як відомо, фаза своєрідного «націо-

нального месіянства» спостерігається у всіх народів під час їх національного піднесення. Як вказував С. Булгаков, подібний «месіянізм» – «загальна форма свідомості національної особистості».

Можливо з цих причин, просякнута грубуватою самоіронією короткометражна сатира на псевдо-патріотів «Сорочка із стьожкою» (1992), створена в ТО «Дебют» Василем Домбровським за оповіданням Володимира Винниченка «Поміркований» та «щирий», в контексті актуалізованої патріотичної патетики часом сприймалась карикатурою на примітивного українця.

Такими різними шляхами, на тлі повної творчої свободи (на жаль, позбавленої економічного підґрунтя) спостерігалося відродження у вимірі екрана національної міфології, заперечення компрометуючих зв'язків з соцреалізмом, зречення уніфікації, уникнення нової доктринальності. Як було зазначено вище, у типології кінематографічної моделі цього періоду потужний масив складають фільми, присвячені історичному минулому України.

ШЛЯХОМ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Нестримне бажання долучитися до «відкриття реальної Історії», що спостерігалося в екранному мистецтві України часів здобуття незалежності, стало поштовхом до ностальгічної реставрації, яку можна вважати симптомом своєрідного неокультурного синдрому. Згадаймо цілу низку картин про протистояння УПА – НКВС, як-то «Вишневі ночі» Аркадія Микульського; фільми, присвячені подіям Другої світової війни в Україні («Страчені світанки» Григорія Кохана, «Останній бункер» Вадима Іллєнка тощо), екранізація повісті «Крутіж» Богдана Лепкого про події, які відбувалися в Україні одразу після смерті Богдана Хмельницького, – «Гетьманські клейноди» (1993, Леонід Осика), або більш пізні історичні «колоси», створені вже на межі XXI ст.: «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Іллєнка, «Богдан-Зиновій Хмельницький» Миколи Мащенка, «Мамай» Олеся Саніна. До цього ряду варто додати костюмовані телесеріали (якот «Чорна Рада» Миколи Засєєва-Руденка). Пошуки справжності укоріненості буття в собі достеменно збігаються з шуканням своєрідної системи підтверджень-алібі (термін Жана Бодріяра). Жан Бодріяр формулює сенс цього тяжіння: «Як побудувати собі давні руїни», пояснюючи намагання здійснити «втечу в часі» – мета-

форичну втечу в історичне минуле – наївним сподіванням, що версія історичного минулого є «легендою», яка a priori характеризується коефіцієнтом достовірності. Втім, оскільки її специфічне переживання виявляє залежність від доби та стилю, вона сама є функцією середовища та часу. Все минуле залучається в обіг, у цикл вжитку – екрани заповнилися знаками та ідолами, які «відсилають» до чогось, не важливо, справжнього чи вигаданого» [5]. Відтак, подібні «походи в історію» мають за мету насамперед вирішення проблем сучасної людини.

Кадр з фільму «Богдан-Зиновій Хмельницький» (2002, режисер М.Мащенко)

Як свідчить практика, апеляції стосуються переважно найближчого шару історії та культури. На відміну від російського кіно, де домінують «стьоб», іронічне переосмислення колись сакральних змістів, коди маскульту (лозунги, популярні пісні, уривки розважальних програм, рекламних роликів, інформації тощо), адаптовані творами «соцарту»; в українському кіно «вісь апеляцій» утворює оголений нерв колективної історичної пам'яті.

Кадр з фільму «Чорна Рада» (2000, режисер М.Засєєв-Руденко)

* * *

Підставою для стійкого спрямування вектора кінематографічних зацікавлень в історичне минуле стало спростування ідеологічно нав'язаної оцінки української культури як «національної за формою та соціалістичної за змістом». Відмова від характерної для соцреалізму половинчастої реабілітації «українськості» за «формальними ознаками» актуалізувала прагнення національної ідентифікації. З середини 1980-х років наростання ідентифікаційної кризи національної самосвідомості проявилося в фільмах, що взялися за пошук активного героя, апелюючи до переможного способу життя «vita maxima et eroica» часів Козаччини (XVII – XVIII ст.). В числі перших спроб у цьому напрямку слід назвати фільм «Доки є час» (1987) Бориса Шиленка. Це – костюмована інсценізація «буцімто-історичних» подій. Отже, подібна «комплементарна міфотворчість» на етноматеріалі мала не стільки пізнавальний, скільки терапевтичний потенціал, гоячи ушкодження від тривалої «сублімації» національного. Звичний стереотип потреби у активному, позитивному і до того ж

Режисер Микола Мащенко під час репетицій (робота над фільмом «Богдан-Зиновій Хмельницький»)

національному герої іронічно обігрує Михайло Іллєнко в картині «Фучжоу» (1993): сільській дурник Орест, потрапивши до Америки у пошуках коханої «доньки рибалки», стає надто балакучим та активним. Втім, набуваючи активності, Орест водночас фатально втрачає риси українськості.

Кадр з фільму «Гетьманські клейноди» (1994, режисер Леонід Осика)

СИНДРОМ СИРІТСТВА ПІСЛЯ СИМВОЛІЧНОГО «УСУНЕННЯ БАТЬКА». КіНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ВИМІР

«Питома вага» фільмів національної проблематики помітно збільшилась після отримання Україною незалежності, коли символічний перехід через «смерть-народження» активізував процеси ідентифікації, насамперед – національної. Актуалізована після довгих утисків національна самосвідомість шукала реалізацій. Це відбилося на біжучому кінопроцесі, що позбувся атрибутів тоталітарної (авторитарної) парадигми на користь ознак виразної національної орієнтації.

При цьому подив викликала відповідність знаним традиціям, успадкованим від радянського кіно, згідно з якими було закономірно представляти час зламу, що його переживає країна, як певну «нульову точку відліку». («Почнемо з початку, усе почнемо з нуля» співалось в шлягері «шістдесятих»). Таким умовним початком в радянському кіно проголошувались події революції та громадянської війни. Кінофреска Миколи Мащенка «Комісари» (1970), звернувшись до постатей комісарів (апостолів революції), продемонструвала прагнення задовольнити тугу за «іншим» піднесено-романтичним життям, а та-

кож тяжіння до зміцнення віри. Покоління людей, які називали себе «шістдесятниками», розчарувавшись в ідеях сталінізму, намагалося віднайти втрачені ідеали. Отже в ідеологічних дискусіях комісарів насамперед відбилися проблеми та вагання сучасників. Герой фільму Громов (Іван Миколайчук) намагається вирішити моральну колізію: чи варто залишатися ортодоксальним послідовником догматів Віри (комуністичної), чи слід пристосуватися до нових історичних умов. Картина вийшла на екрани на межі 1970-х, коли наступ на національну культуру збігся з процесом реконструкції державного міфу, що шукав нової символіки та оновленої стилістики. Часи римуються: у роки наступної зміни ідейно-політичних засад суспільства Микола Мащенко повертається до умовного початку – до років становлення країни, що тепер розпадається: до часів НЕПу в екранізації п'єси українського драматурга Миколи Куліша «Зона» (1988, Микола Мащенко, Сурен Шахбазян). Значною мірою зберігаючи вірність композиційно-стильовим особливостям творення кінофрески, автор «Комісарів» переосмислює ставлення до «стовпів комуністичної віри» (найміцніший з них символічно зветься Брус) та їх ролі в розбудові держави. У назву картини винесено найменування хвороби, що вражає зерно, перетворюючи колос на чорну гниль. Подібним захворюванням вражені душі колишніх друзів та однодумців у боротьбі за світле комуністичне майбутнє. Вони зваблені владою, розпустою, міщанством, пиятикою. Тільки своєрідний духовний спадкоємець комісара Громова, Омелян Пуп, не може мовчки спостерігати за розвалом в суспільстві, що нова бюрократія цинічно прикриває красивими лозунгами. Тотальне розчарування персонажу проявляється у послідовному викритті брехні своїх однопартійців, і цей стихійний бунт підігрівається горілкою. Принциповість змушує Пупа публічно визнати, що він «в партії більше бути не може, проте і без партії життя не мислить». Закономірним виходом для нього стає смерть. Втім, усіх його колишніх соратників очікує або куля, або божевілля. Такого фатального переосмислення зазнала тема комісарського «месіанізму» між двома фазами символічного «обнуління» історичного часу, що спостерігалися у кінематографі «перехідних» періодів, на тлі інтенсивних процесів соціального розчарування та остаточного розпаду Союзу.

Визнавши аналогією «втраченого об'єкта» спростований на сим-

волічному рівні політико-культурний простір під назвою СРСР та комплекс ідей, що складали певний утопічний Абсолют, видається цілком можливим запровадити інтерполяцію лаканівської психоаналітичної методології щодо дослідження закономірностей «дорослішання» національного кінематографа України періоду перших кроків, навіть років незалежності.

Подібний момент радикальних втрат вважається вузловим і З.Фройдом. Батько психоаналізу визначає його як такий, що відкриває можливості для встановлення принципу реальності: «відсутність жаданого задоволення – розчарування – призводить до відмови від спроби задоволення шляхом галюцинації. Психічний апарат має наважитися на прийняття реальних співвідношень зовнішнього світу, наважитися на внесення змін в цей світ» [6].

Ситуація, що на символічному рівні сприймається актом «усунення імені Батька», стає формальним поштовхом , початком ланцюгової реакції. Подібно до того, як у фільмі Тенгіза Абуладзе «Покаяння» (цей фільм з символічною назвою розпочав період «перебудовчих» змін) привід похованого батька, зовні подібного до «Отця народів», не дає спокою героєві.

Відтак, видається невипадковим, що кінематограф перехідного часу уражений «комплексом сирітства»... П'янке усвідомлення набуття свободи затьмарювалось страхом непевності, втрати. Саме в цьому полягала двозначність процесу руйнації колись спільного культурного простору: процеси звільнення від наслідків авторитаризму водночас сприймались як певна нестача (втрата Абсолюту). Загалом же «кінематографічна реакція» на процеси початку 1990-х викликає виразні асоціації з психоаналітичними феноменами, що були описані Жаком Лаканом як «фаза дзеркала».

КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ «ЗАДЗЕРКАЛЛЯ» 1990-Х РОКІВ

Саме у цей період процес ідентифікації за допомогою екранних образів виразно асоціюється з лаканівською «фазою дзеркала», що наступає у дитини після вирішення комплексу відлучення від материнських грудей. (Зигмунд Фройд називав аналогічну фазу розвитку дитини «нарцисичною»). Що ж, нарцисичність вельми характерна риса процесу, захопленого породженням екранних образів самоототожнення...

Як і годиться, механізм інфантильного ототожнення актуалізується переважно у фази розвитку суспільства, пов'язані з ідентифікаційною кризою – в епохи зламу, радикальних змін світосприйняття й усвідомлення себе в координатах зміненого світу. При чому, за свідченням К.Юнга, «Народи та епохи, так само, як індивідуальності, мають власні характерні тенденції та життєві позиції» [7]. Понад це, дослідник розвиває ту думку: «Подібно до того, як однобокість позиції індивідуальної свідомості виправляється імпульсами несвідомого, мистецтво являє процес саморегуляції в житті епох» [8].

Підтвердження легітимності запроваджених нами лаканівських підходів до дослідження кінематографа новонародженої держави знаходимо також у лідера французької некласичної естетики Крістіана Метца, який здійснив проекцію принципів структурного психоаналізу на кінематографічний грунт. Кіносеміотик, творчо опрацювавши лаканівські концепти структурно-психоаналітичної теорії кіно, вважав, що саме семіологія кінематографа здатна надати справжнє знання про людину. Вбачаючи завдання теорії кіно у виявленні психоаналітичного підгрунтя кіномови через встановлення співвідношень означника та означуваного, символічного та уявного, форми та змісту, дослідник надавав перевагу саме символічному. Щодо означуваного, то на думку Метца, цей статичний підтекст утворювався неврозами авторів-кінематографістів. Психоаналітичне уявне сприймається дослідником як знак первинного витиснення, знак дзеркала, ознака «двоїстості», нестачі (матері, фалоса тощо), а відтворення на екрані (своєрідному «психоаналітичному пристрої») дозволяють аналізувати механізми поєднання уявного (кінематографічний «сон») та символічного (код цього сну). Заглиблюючись в «сновидчу» концепцію кінематографа, Крістіан Метц гранично сексуалізує її: кіноекран постає певним фетишем, об'єктом бажання, в якому поєднується уявне (у випадку емпатичної ідентифікації з персонажем), реальне (через відчуження

від кінодії) та символічне (ствердження/усвідомлення фікції екранних образів). У цьому модусі екран постає вже не вікном у світ, а «едиповою» замковою шпариною, через яку можна спостерігати за сексуальними та садистичними актами, еротикою та насиллям – тим, що в реальному житті потрапляє до сфери витиснення [9]. Слід зазначити, що не менш продуктивним і значущим для розуміння процесів, які відбувалися у вітчизняній кінематографічній практиці переломного періоду виявився концепт Жака Лакана, згідно з яким екран трактується як люстро. Тому варто детальніше пояснити сенс лаканівськоих ідей.

Згідно з теорією Жака Лакана дитина переживає процес ототожнення із своїм власним образом у період, коли їй поступово доводиться переходити до самостійного (тобто автономного від матері) існування. Процес відлучення від матері не залишається без наслідків – у дитини формується образ втраченого об'єкта, тобто особисте його сприйняття – імаго.

Коли у випадку кінематографічних проекцій втраченим об'єктом виступає «Імперія, яку ми загубили»...Тоді помічена вище схожість кінематографічних конструктів часів незалежності з аналогами радянського періоду може бути інтерпретована як позасвідоме наслідування звичних зразків. Свого часу відомий засновник етології Конрад Лоренц ввів термін імпрінтінг, який означає «реакцію слідування» за материнським образом, що закарбувався у свідомості (етологічна паралель: слідування пташенят за рухомим предметом, що першим потрапить їм на очі при появі на світ). Чи не

Кадр з фільму «Москаль-чарівник» (1995, режисер М.Засєєв-Руденко)

так продовжували слідувати за встановленими взірцями режисери, попри щире прагнення служити новим ідеалам.

• • •

Політико-культурологічна ситуація становлення нової форми державності початку 1990-х років римується з аналогічним періодом – 1920-х. Тоді кінематограф переживав фазу німоти, більш повно асоціюючись з інфанс, що означає «безмовне дитя» (Лакан залучив для визначення латинізовану форму слова інфант). На цьому «етапі інфанс (до мовлення)» [10] дитя споглядає зовнішній образ, і цей візуальний образ – нарцисичне «Я-взірець» – стає прототипом наступних ідентифікацій.

Для кінематографічних проекцій видаються принциповими дві специфічні риси «фази дзеркала":

1) «Творення» екранного «дубліката» – «нарцисичного» образу руйнує міраж усамітненої «автономності» об'єкта, залучаючи його до соціальних зв'язків;

2) При «віддзеркаленні» Історія виявляється подвоєною, і «дублікат» (версія) займає місце оригіналу, тобто власне Історії, яка губиться назавжди.

Саме як результат двобічного процесу ідеалізації/ідентифікації розвиває З.Фройд психоаналітичну теорію суб'єкта в роботі «Я та Воно», вважаючи, що походження ідеал-Я пов'язано з оптичними ілюзіями. Отже образ себе діє як обіцянка, розташована на лінії Уявного. За Лаканом, саме у цьому вимірі (по суті – у сфері вигадки) взагалі розташовано відносини з візуальним. Оскільки ж примат зору встановлюється на «стадії дзеркала», саме ця фаза «дорослішання» передбачає розвинення уяви.

ПОДИХ ЧАСУ

Цікавим проявом режисерського кредо видається заява Сергія Маслобойщикова : «Мої фільми поєднані тим, чого в них немає». Художник , сценарист, режисер театру і кіно, дизайнер театральних костюмів, він голосно заявив про себе з середини 1980-х, наважившись звернутися до доробку Беккета та класика європейського модернізму Франца Кафки, піддавши їх твори суто авторському осмисленню в своїх картинах. «Сільський лікар» (1988), «Інший» (1989), «Співачка

Жозефіна й мишачий народ» (1994) – незмінно отримували нагороди найпрестижніших фестивалів за розвиток кіномови, за високі естетичні якості, виразність пластичного вирішення, за роботу з акторами та виконавцями (образи інтелектуалів у «Співачці Жозефіні...» та у більш пізньому фільмі «Шум вітру» (2001) з успіхом створив філософ, мистецтвознавець і культуролог Вадим Скуратівський). Фільми С.Маслобойщикова важко назвати «глядацькими», хоча вони мають свою стійку аудиторію. Ці вишукані картини можуть водночас розглядатися в якості креативних досліджень, «авангарду», зародження якого зазвичай знаменує прихід «нових часів».

• • •

Як завжди трапляється в ситуації радикальної зміни світоглядних засад, відмова від комуністичних ідеалів активізувала спроби творення «нових міфологем» та насичення оновленими змістами класичних міфоструктур. Михайло Кац знімає на Одеській студії фільм «Пустеля» (1991) за творами Леоніда Андрєєва «Іуда Іскаріот» та «Елізар», у творчому об'єднанні «Дебют» виходить короткометражна кінопритча на основі біблійних сюжетів «Каїн» (1992, Володимир Дяченко). У фільмі «Притча» (1994) Василь Ілляшенко представляє осучаснену версію історії праведного Йова через багаторічні поневіряння на сибірській каторзі селянина Павла Павлюка, який намагається повернути те, що зруйнувала неправедна влада. Таке активне звернення до біблійних текстів має очевидні підстави: кардинальна ревізія парадигмальних принципів спровокувала прагнення митців все частіше звертатися до проблем онтологічних, що мають стосунок до світобудови. Втім, суб'єктивні риси авторського світобачення маркірують екранний світ, надаючи неочікуваних смислів навіть канонічним змістам. Зокрема, в атмосфері «Пустелі» Михайла Каца замість євангельської свободи духовного наслідування відчувається важкість примусу у дотриманні Букви Закону, характерна радше для Старого Заповіту.

З сюжетами, де мовою символів та біблійних алюзій, легенд та казок закодовані позачасові проблеми української душі, пов'язаний насамперед досвід зваблення таємничим, нерозгаданим. Помічено, що саме у непевні часи, на зламі епох, коли ситуація не піддається опануванню шляхом раціонального мислення, значно активізується роль жінки, з її розвиненим чуттєвим началом, здатністю до «переживання»

Кадр з фільму «Записки кирпатого Мефістофеля» (1994, режисер Юрій Ляшенко)

Кадр з фільму «Для домашнього вогнища» (1992, режисер Б.Савченко)

ситуації, на відміну від характерного для чоловіків «осмислення» подій. Зневіра у раціональності світоустрою підсилила потяг до загадковості і таїни, що проявився у захопленні містикою. Флером містики овіяні щорічні зустрічі на Острові любові, біля труни панночки, семи друзів, чиї романтичні бесіди про кохання обрамлюють сюжетно непов'язані історії серіалу «Острів любові» Олега Біййми: кожна серія ніби унаочнює оповідь одного з Лицарів Любові (насправді ж 10 різних за стилем і жанром фільмів є екранними адаптаціями української літературної класики – любовно-еротичних творів Володимира Винниченка, Марка Вовчка, Євгена Гуцала, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Михайла Могилянського, Олександра Олеся, Івана Франка, Гната Хоткевича). В нових соціально-культурних умовах актуалізується неочикувано гостре прочитання літературної класики,

Р.Недашківська та О.Сумська в фільмі «Голос трави» (1992, режисер Наталя Мотузко)

зокрема у фільмі Бориса Савченка "Для домашнього вогнища" за Іваном Франком.

Серед репрезентацій загадково-ірраціонального на вітчизняному екрані насамперед пригадуються такі фільми, як «Відьма» (1991) Галини Шигаєвої (за повістю Г.Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма»), «Диво в краю забуття» (1991) та «Голос трави» (1992) Наталі Мотузко за творами сучасного письменника Валерія Шевчука, де панує «химерна» атмосфера світу інакшого, якщо не «іншого».

Якщо відьма з Конотопа демонструє чародійську силу над Оленою, доки дівчину не рятує закоханий в неї козак, то у фільмі «Диво в краю забуття» історія більш закручена. Тут діє спокуслива корчмарка (Раїса Недашківська), чиї чари, підкріплені чаклунською атрибутикою, спрямовані на молодого легіня (Анатолій Хостікоєв). «Химерність» романтичного зваблення красунею-причиною героя межує з майже детективною історією: сотник Іван Скиба веде розслідування вбивства юнака. Зрештою з'ясовується, що жертвою став парубок-Знайда, що наймитував в господині на ім'я Лідія, та загадково зник, залишивши пекучий сум в серці Лідії, яка впізнала по власному оберегові в коханці одного з двох своїх синів-двійняток. Народила вона їх, будучи 16-річною наймичкою, від свого господаря, який дітей не визнав, от і довелося їх пустити рікою у кошиках, аби уникнути ганьби. Ріка синів зберегла, а час прибив їх у місце, де жила невідома їм мати. Отже смерть Знайди, який несвідомо повторив гріх Едіпа, стала наслідком гріху його батьків – їх забуття обов'язку перед родом, законом, покликанням крові. Наступна картина Наталі Мотузко «Голос трави» (1992) – історія посвячення молодої чаклунки в таємниці професії ста-

рою знахаркою, яка не може померти, не передавши знання спадкоємиці. Ця сповнена таїни інтерпретація національного розуміння «духовного матріархату» сприймається як притча про жіночу самотність, що стає розплатою за над-знання. Про дівочу відмову від особистого жіночого щастя (що в координатах маскулінної культури звично трактується як служіння чоловікові) задля здатності до польотів. Усамітнення героїні трактується як самодостатність на шляху до андрогінності (враховуючи прозорі натяки в сценарії на уособлення героїнею водночас чоловічого та жіночого начал), або самотність – як вияв вищої моральності (якщо послатися на відомого дослідника специфічних зв'язків статі та вдачі Отто Вайнінгера). Щоправда, цей автор переконував, що поняття «жіноча самотність» є нісенітницею, адже для жінки існує лише два шляхи реалізації: «жінка-мати» та «жінка-повія». Для української ж культурної традиції характерною є специфічна модифікація диполя «мати – повія": «покритка» – мандрівний образ літературних творів (згадати б «Наймичку» або «Катерину» Тараса Шевченка). Саме цей культурний міф було реалізовано в серії новел картини Василя Домбровського (режисер, співавтор сценарію – разом із Станіславом Заліком) «Judenkreis, або Вічне колесо» (1996). Героїня – буковинська дівчина, яка народила дитину від радянського (читай: російського) офіцера, була зраджена, скривджена, покинута. У такому приниженні прозоро позначилась традиція міфо-поетичного кіно втілювати в жіночому образі історичну долю України.

Активно відгукнулась на візуалізацію захопливої загадковості, містики та романтики кінематографічна молодь. В ТО «Дебют» виходять короткометражні стрічки «Трамвай удачі» (1993, Ганна Гресь) та «Шоста година останнього тижня кохання» (1994, Костянтин Шафоренко).

Помітимо, фільми датовані початком 1990-х. Невдовзі творче об'єднання буде позбавлене державного фінансування, що на тривалий час ускладнить можливість професійного висловлювання кінематографістам-початківцям.

Не бажаючи знімати «татусеве кіно», молоді жорстко «виставляли рахунок» старшій генерації. Проте, їм самим так і не вдалося скластися в Покоління, принаймні висунута молодими програма поєднання творчих зусиль саме під назвою «Покоління» залишилась на стадії декларації. Можливо, окремі «одиниці» не склалися в «суму» внаслідок самодостатності творчих індивідуальностей. Серед найбільш самобутніх пред-

ставників кінематографічної молоді, що прийшла в українське кіно на потужній «хвилі» кінця 1980-х.: Наталя Андрєйченко, Галина Шигаєва, Вадим Кастеллі, Дмитро Томашпольський, Олена Дем'яненко, Василь Домбровський та ін. Дуже різні, вони виявилися однодумцями в запереченні кінематографічного досвіду попередників щодо обслуговування «соціального замовлення». Дивна алюзія спостерігається у маловідомій короткометражці «Квартирант» (1987, Олександр Візир, ТО «Дебют»): молодий літератор, зробивши героєм свого сатиричного оповідання літнього графомана, в якого квартирує, морально вбиває старого, бо все, що складало сенс його буття, було осміяне, піддане сумнівам.

Тим більш цікавим прикладом метафізичного зв'язку часів та кінематографічних поколінь видається фільм «Гріх» (1999), знятий випускником КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого Олесем Саніним, який проїхав по слідах кіноекспедиції свого вчителя Леоніда Осики, по місцях зйомок фільму «Кам'яний хрест» через 30 років після фільмування. Змонтувавши сучасний матеріал, дознятий Сергієм Михальчуком у Снятині, на батьківщині Василя Стефаника, з кадрами картини, що стала класикою (оператор Валерій Квас), Санін надає картині додаткових вимірів: залучає до сьогодення історію, повідану Стефаником та інтерпретовану Осикою – про Івана Дідуха, селянина, який зібрався покинути рідну землю й податися «в світ». Трактуючи далеку Канаду як «інший світ», Іван Дідух замовляє панахиду по рабах Божих Івану та Марії. Священник відмовився правити таку службу без небіжчиків, і режисер взяв цей гріх на себе. Минулося понад чверть століття, і екран демонструє, як кіномеханік на ім'я Іван Дідух (чимало односельців мають таке прізвище!) крутить фільм, а колишні учасники його створення спостерігають за рухомими тінями на екрані, тінями минулого. Цей відблиск закарбованого часу найбільш загадково блукає по обличчях постарілих сліпців, які свого часу утворювали композиційну цитату з полотна Брейгеля. Вони уважно вслухаються у тужливу мелодію (композитор Володимир Губа), ловлячи кожен звук як щемливий ностальгічний спогад. В фільмі «Гріх» Олесь Санін не стільки аналізує «провину» вчителя, скільки шукає шляхи виправдання та спокутування його гріха. Як відомо, саме це поняття є ключовим для національної автентичності.

• • •

Стрімка інфляція 1993-1996 років, розвал системи національного кінопрокату, розгортання тіньового ринку відеокопій (переважно «піратських» дублікатів імпортної продукції) остаточно підірвали основи окупності вітчизняного кіно. Ентузіазм кіномитців у боротьбі за творче звільнення був жорстоко придушений диктатом ринку (до того ж поки – нецивілізованого). Врахування комерційного фактора поступово прийшло на зміну соціологічному замовленню: зірвавшись з однієї «шворки», митці відчули тиск іншого зашморгу. Почалась істерична «орієнтація на глядача». Втім, як відомо, продовженням недоліку є певні переваги. Утопічна перспектива повернення через кінотеатральний прокат грошей, витрачених на кіновиробництво, між тим сприяла оживленню «глядацького», насамперед жанрового кінематографа. Лідером у глядачів користувалась осучаснена казка про Попелюшку «Принцеса на бобах» Віллена Новака.

Кадр з фільму «Принцеса на бобах» (1997, режисер Віллен Новак)

Зваблення примарою рентабельності проектів в умовах ринкових відносин сприяло тенденційному «оновленню» типології екранних героїв. Простежується виразна зміна «облич» на вітчизняному екрані – закономірний процес, в якому окремі дослідники вбачають не тільки констатацію нових амплуа («потвори», «стерви» тощо), а й більш широко: зміну «душі покоління». Проте подібні новації мали й низку цілком прагматичних підстав.

• • •

У намаганнях розширити жанрово-тематичну палітру помітні спроби відновити жанр, колись майже повністю відсутній на кінематографічних теренах Союзу, а саме – хоррор. На початку 1990-х Микола Рашеєв знімає за романом Володимира Дрозда «Вовкулака» жорстку соціально-політичну притчу «Оберіг» про перетворення людини на вовка в ім'я кар'єри, зовнішньої успішності. Символічний смисл цього перетворення містив прозорі алюзії до метаморфоз партократії. Відтак, жанрові особливості фільму жахів поєднувались з політичними контекстами. На жаль, замість передачі загадково-містичного світовідчуття, що притаманне фільмам заявленого жанру, запроваджувалися апеляції до цілком конкретних жахів, породжених політичною системою.

В тому полягає певний парадокс і драматизм ситуації: розширення можливостей вільного висловлювання, позбавленого цензурних утисків, збіглося з втратою творчої потенції, своєрідною інфантилізацією. Пояснення цьому феномену знаходимо у Еріха Фромма. В роботі «Втеча від свободи» автор наголошує, що «право на вираз своїх думок має сенс тільки за умов здатності мати власні думки; свобода від зовнішньої влади стає міцним набутком тільки у тому випадку, коли внутрішні психологічні умови дозволяють нам ствердити свою індивідуальність» [11]. У ситуації дозволеної свободи часів «гласності», за умов зняття зовнішньої цензури, внутрішній «редактор» митців продовжував активно діяти, і боротьба з ним (тобто із своїм alter ego) деяких творців завершувалась істеричним епатуванням публіки. Інколи воно виглядало як хворобливе роздвоєння особистості. Позначився «радянський рефлекс» до саморедагування і контролю, як заперечення свободи за відсутності досвіду вільного мислення. Довгі десятиліття несвобода, потреба боротися (з цензурою, заборонами та іншими перешкодами) стимулювали концентрацію творчих зусиль, волі, інтелектуальних витрат (зокрема на висловлювання «езоповою мовою», що надавала творам додаткової семантики та багатомірності). В умовах санкціонованої волі парадоксально виявилась нестача органічного сприйняття світу, що замінювалась штучним конструктом (специфічним «протезом») – зверненням до знайомих моделей та аналогій, що зберігалися у сфері пам'яті. Можливо, з цієї причини деякі фільми цілком сучасної проблематики виглядали «перефарбованими» дублікатами явищ кіно попереднього періоду,

тільки збляклими та немічними. Комедійна пародія на політичний детектив «Постріл в гробу» (1992, Микола Засєєв) демонструє події путчу 1991 року на одній із спеціалізованих дач в Криму, де відпочиває родина «Першого» з учтою посіпак. Конфлікт «хорошого з іще кращим» було замінено зіткненням поганого з іще гіршим. Як-от у фільмі «Похмурий ранок» (1992) Ігоря Миленка, який стару казку про Колобка перелицював на новий штиб: похмурий післячорнобильський ранок викликає асоціації з апокаліпсисом. Бідне село, зубожіле й злиденне. Самотні дід і баба, Ведмідь, Вовк, інші персонажі – вмирають один за одним... Чорна іронія найсучаснішої проби.. «Грішник» (1988, Володимир Попков) – комедійний «перевертень» популярних колись фільмів виробничої тематики. Сучасний робітник-майстер на всі руки (Юозас Будрайтіс) просто не здатний працювати на півсили, за що його систематично виганяють з роботи, бо він не відповідає рутині, не вписується в параграфи застарілих інструкцій та нормативів, заважає спокійному життю бюрократів.

Переконливий приклад творення фільму у відповідності до радикально оновлених поглядів на історію за лекалами застарілої кінематографічної моделі – «Нескорений» (2000) Олеся Янчука. Мужній та безстрашний командир Української повстанської армії генерал Роман Шухевич (Григорій Гладій) часом нагадує «соцреалістичне» кліше героя позитивного до стерильності, насамперед у ставленні до молодої та привабливої соратниці (Вікторія Малекторович), коли красень-генерал сприймає її виключно як «товариша по зброї», зберігаючи вірність дружині, моральну чистоту і цноту. Вочевидь автори самі відчули, що продовження аскетичного «утримання» починає суттєво загрожувати іміджу мужності героя, а тому «у кращих традиціях» заподіяли дівчині «героїчну загибель». Формальні недосконалості стрічки автор намагається компенсувати змістом, спрямованим на відновлення історичної справедливості в реабілітації УПА, демонструючи повстанську армію як реальну силу у непримиренній визвольній боротьбі, що приречені на смерть повстанці вели на «два фронти».

Можна по-різному ставитися до окремих артефактів, але важко заперечувати активність процесу, який рухався, доки на початку 1990-х років не відбулося знищення вітчизняної системи кінопрокату, з остаточним відлученням вітчизняного глядача від вітчизняного фільму. Руйнація інфраструктури стане однією з причин наближення функціональної кризи кіно в Україні, що розпочнеться з середини 90-х років.

СПЕЦИФІКА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ОСЯГНЕННЯ БУТТЄВОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

Проблеми самотності, людського непорозуміння, що визначали спрямованість фільмів «міської прози» початку 1980-х («Жінки жартують серйозно», 1981, Костянтин Єршов; «Польоти уві сні та наяву», 1983, Роман Балаян), знайшли логічне продовження в картинах другої половини 1980-х років, коли з'являються «Бережи мене, мій талісмане» (1986) Романа Балаяна, «Дама з папугою» (1988, А.Праченко). Фільм, в назву якого винесено основний екзистенціал – самотність: «Самотня жінка бажає познайомитися...» (1986, В.Кріштофович) представив зацікавлений погляд на проблеми усамітненої жінки «елегантного» віку, спостереження за її спробами зруйнувати зсередини буденність повсякденного життя, позбутися тієї надмірної волі та незалежності, зворотним боком яких є нікому-непотрібність одиначки, її туга за теплом міжособистісних стосунків.

В. Криштофович під час зйомок фільму "Самотня жінка бажає познайомитися..." 1986.

Наступний крок до екзистенційної межі, близькість до відчаю уособлює персонаж соціальної фантасмагорії про зовні успішну людину «Автопортрет невідомого» (1989, В.Криштофович), що була досить стримано сприйнята публікою та критиками. Між тим, герой фільму – газетяр і поет – «невідомий», з його типовістю, анонімністю та неналежністю «світу» став генетичним попередником тієї хвилі бичів, бомжів та інших декласованих елементів, мешканців маргінального простору, що опанували екрани «пост-перебудовчого» періоду. Переживаючи кризовий момент життя (його виганяють з порогу редакції, дружина взагалі не бажає його бачити), «невідомий» приречений на існування в автомобілі, де рух є іноформою постійних спроб втечі від са-

Кадр з фільму «Меланхолійний вальс» (1990, режисер Борис Савченко)

мотності. З іншого боку, феномен маргінальності «невідомого» демонструє екзистенційну незалежність від умовностей соціуму, коли людина більше не прикута до зовнішнього світу, а відтак – «відкрита» йому.

Знята Вячеславом Криштофовичем на «Мосфільмі» соціальна трагікомедія «Ребро Адама» (1990) за повістю Анатолія Курчаткіна «Бабин дім» остаточно закріпила за режисером славу тонкого знавця жіночої психології, схильного до «феміноцентричного екстремізму». Чотири героїні фільму – представниці трьох поколінь, створюють своєрідний «жіночій Ковчег» в умовах маленької міської квартири. Мужчини у світобудові цього камерного простору представлені лише номінально, вони наче «винесені за дужки": їх запрошують на родинні свята, їхніми фотографіями прикрашають стіни оселі. Це «колишні» та «майбутні» чоловіки героїнь – батьки вже народжених і зачатих дітей. Залишивши представникам сильної статі функцію продовження роду, героїні впевнено справляються без їхнього втручання з усіма іншими проблемами.

Цікаво порівняти запропоновану автором модель «Тут і Тепер» пошуків жіночого щастя (самотня жінка Клавдія Почукаєва, а також героїні «Ребра Адама» – наші сучасниці) з фільмом Бориса Савченка «Меланхолійний вальс» (1990). По центру цієї картині, створеної за мотивами оповідань Ольги Кобилянської, три жіночі постаті. Долі трьох самобутніх представниць артистичної інтелігенції перетинаються в координатах української дійсності початку XX ст. Творчі особистості, вони прагнуть реалізувати себе. На жаль, камертоном їх жіночої незалежності стає звук обірваної струни, що вельми симптоматично, адже популярні на початку XX сто-

ліття феміністичні ідеї до кінця віку виявили свою збанкрутілість – «лопнули».

На початку 1990-х років кіноекран все більш виразно захоплюється інтерпретаціями проблем статі, еротизму, сексизму тощо.

КІНЕМАТОГРАФІЧНА «ЕРОТОМАНІЯ»

Хвиля кіноеротики, що виплеснулась на екрани початку 1990-х років виявила одностайну поміркованість вітчизняних кінематографістів: перші спроби реабілітації забороненої донедавна «сексуальної відвертості» відбувалися переважно шляхом екранізації апробованого літературного матеріалу. На фестивалі кінодебютів «Молодість» 1991 року вразив естетизацією відвертості у розмові про інтимне фільм Наталі Андрєйченко «Ніч про кохання» (за Володимиром Набоковим), де оповідь ведеться від першої особи маленького хлопчика, якому в розпал кризи статевого дозрівання випадково довелося потрапити невчасно до спальні батьків. Інше оповідання Володимира Набокова «Казка» отримало кінематографічну транскрипцію «Секс-Казка» (реж. О.Ніколаєва, 1991) з характерним уособленням демонічного начала в жіночому образі. «Яма» (реж.С.Ільїнська, 1990) – екранізація однойменної повісті О.Купріна, «Декілька любовних історій» А.Бенкендорфа (1994) знято за «Декамероном» Боккаччо.

В багатовимірному осягненні статевої проблематики вітчизняним кінематографом 1990-х років наважимось окреслити принаймні три фази:

1) сплеск еротичного світовідчуття, ствердження приматів тілесності на тлі спростування етико-естетичних заборон;

2) заглиблення у метафізику статі, кохання, пристрасті;

3) фаза «знаковості».

Зацікавлення кіноеротикою нагадує пандемію, особливістю якої стало помітне спізнення у зверненні до теми. Коли практично весь цивілізований світ повернувся до сімейних цінностей, молодий кінематограф України виявив гіпертрофовану зацікавленість, характерну для пубертатного періоду: сексом та еротикою. Часом нерозвиненість кінематографічної мови у розмові про предмет досить делікатний виявляла додаткові ознаки естетичної незрілості. Пригадується «Комедія про Лісістрату», (1989, СРСР/Греція/Велика Британія) режисера з Бі-

Кадр з фільму «Дика любов» (1993, режисер Віллен Новак)

лорусі Валерія Рубінчика, – фільм, що в результаті усунення заборон, досить відверто продемонстрував приховані бажання автора, набувши форм тривіального роздягання, насамперед чоловічих персонажів. Невибагливим еротизмом подібного гатунку вражали зняті в Україні «Дафніс і Хлоя» (1991, Ю.Кузьменко за повістю Лонга); «Грішниця у масці» (1993, С.Ільїнська). Поряд з аналогічними спекуляціями на «гарячій» тематиці, виходили і серйозні роботи, де тілесна голизна персонажів була обумовлена необхідністю концептуального висловлення: сурогатна тілесність, не спроможна компенсувати духовної втрати героїні фільму Кіри Муратової «Астенічний синдром"; в фільмі Галини Шигаєвої «Голий» (1987) унаочнено шлях соціалізації первинного Адама – Кошкін виїхав на природу і став жертвою пограбування. Абсолютно голий, він постає людиною природною – такою, якою вона приходить у світ. Сказати б, демонстрація чоловічої наготи зазвичай вважалась досить екзотичною у порівнянні з більш традиційною оголеністю жіночого тіла. У цьому нема дивини – тисячолітню історію культури писали переважно чоловіки, саме їх очима мистецтво століттями звично споглядало на принади жіночності (очима скульпторів, художників, поетів, а в останні 110 років – ще й кінематографістів). Пошуки кінця XX століття протиставили подібній гендерній асиметрії переломлення оточуючого світу під кутом зору фемінного сприйняття, характерними рисами якого є: відмова від адаптації чоловічих стереотипних моделей, децентрація традиційної (патріархатної) системи правил, зосередження уваги на жіночому досвіді буття, відверта розмова про потреби жінки (як духовні, так і тілесні).

Серед фільмів, де спростовуються стереотипи жіночої залежності, покори, значення інституцій, що традиційно здійснювали нагляд за

дотриманням героїнями екрана етико-моральних норм поведінки (родина, сусіди, колеги тощо): «Перший поверх» (І.Минаєв, 1990), «Пристрасті за Анжелікою» (О.Полінніков, 1993), «Місячна зозулька» (С.Дудка, 1993) – героїнь цих фільмів об'єднує пошук рецептів особистого щастя... нетрадиційними способами.

Кадр з фільму «Геть сором!» (1994, режисер О.Муратов)

Поступово спостерігаємо домінування у кінотворах спроб заглиблення у метафізику статі. Семантичними центрами оповіді стають: бажання правдивого кохання, пристрасть, самотність. Героїні картин «Дама з папугою» (1988, Андрій Праченко), «Жінка для всіх» (1991, Анатолій Матешко), «Ніагара» (1991, Олександр Візир), «Дика любов» (1993, Віллен Новак) намагаються реалізувати себе через кохання до чоловіків, проте терплять поразку. За ексцентричними вчинками, бравадою героїнь все виразніше приховується самотність жіночої душі.

Символізм статі найбільш яскравого втілення набуває в картинах Кіри Муратової. Якщо 1992 року «Чутливий міліціонер» демонстрував певне нівелювання статі, «стертість» її проявів (зокрема, знакова поява дитини у подружжя дітородного віку дивним, нестатевим шляхом – як і мало статися в країні, де «сексу не було»), то вже у «Захопленнях» (1994 р.) саме на знаки статі припадає смислове навантаження: жінки з іменами, забарвленими символікою життя та смерті – Віолета та Лілія – утворюють вісь світу, в якому обертаються чоловіки із своїми захопленнями. У наступній картині «Три історії» (1998) практично всі персонажі можуть розглядатися як уламки атрибутів «чоловічості» та «жіночності», деформовані знаки певних функцій статі. Персонажі фільму чи-

Кадр з фільму «Захоплення» (1994, режисер Кіра Муратова)

нять безкарні злочини: чоловік прагне спалити в котельні тіло зарізаної ним сусідки, матері відмовляються від власних дітей, діти відповідають їм «взаємністю": доросла жінка топить свою матір, а маленька дівчинка підсипає щурячу отруту в склянку з водою для немічної старої людини (Олег Табаков). Загострене неприйняття жорстокої «нової» людини спрямоване насамперед проти представника знесиленої інтелігенції. Підкреслено театральна стилістика виконання Табакова та атрибутика декорування кадру, наче відсилає до Чехова, до класичної традиції «розслабленої» спадковості виродженого аристократизму.

Кіра Муратова наважилась не тільки продемонструвати людину «як вона є», але й протиставити цю «природну» людину представникам тваринного світу, що вбивають лише задля тамування голоду. Натомість про варварство людини щодо «братів менших» свідчать, зокрема, показані страждання її безпорадних жертв в буцегарні. Не випадково холодна красуня-вбивця Оффа ставить «нуль за поведінку» чоловікам, жінкам, дітям і навіть усій планеті.

Виразну символіку суму за відсутньою досконалістю, бажання вийти в інший вимір, гранично очуднити ситуацію спостерігаємо у таких фільмах, як «Івін А» (1990, Ігор Черницький). Солдат внутрішніх військ Андрій Івін (Олександр Пєсков) відмовляється вистрілити у в'язня-втікача, чим прирікає себе на роль підсудного. Фільм за мотивами оповідання Анатолія Кіма «Зупинка в серпні» виявив приховане захоплення не тільки чоловічою дружбою, а й тілесністю. Симптоматичним є товаришування героїні фільму «Шамара» (1994, На-

таля Андрєйченко) з гермафродитом, образ якого втілює кардинальну «інаковість» від усіх і водночас – спотворену мрію людства про андрогінність.

У фільмі «Дві Юлії» (Олена Дем'яненко, 1998) ідея довершеного кохання виступає заміною кохання життєвого: колишній учитель ботаніки має зробити вибір між двома Юліями (закоханою жінкою та квіткою). Іронічна мелодрама про незвичайний любовний «трикутник» завершується несподівано: історія про те, як її чоловік обрав коханкою квітку, а та завагітніла та ще й народила досліднику-ботаніку спадкоємця, виявляється розповіддю Юлії випадковій знайомій на пляжі. Відтак – може бути вигадкою або ж іномовленням про особисті негаразди. Попри те, що авторство ідеї належить Гі де Мопассану, не викликає сумнівів бажання молодого режисера замісити інтригу якомога «крутіше». В кінотворах все яскравіше проступає бажання авторів вступити з глядачем у своєрідну гру, ностальгічно бавлячись з різноманітними відлуннями потужного «шумового фону» культури на розлогому полі постмодерну.

ЛЮДИНА НА ЕКРАНІ ПОСТМОДЕРНІСТИЧНОЇ ДОБИ

Злам у свідомості, характерний для перехідного періоду, закономірно позначився зміною «місця людини на екрані» та її символічного статусу.

В той час, як естетика тоталітарних режимів базувалась на класичних принципах, з їх апеляцією до образу людини фізично досконалої (доречним видається послатися тут на розвідки Ярослава Могутіна – дослідника специфіки тілесності та сексуальності у фашизмі), адже мета тоталітарного мистецтва – формування Нової людини (штибу Надлюдини Ніцше), динаміка зсуву у пострадянський (посттоталітарний) період передбачає вивільнення місця для «абсурдного» персонажа, маргінала, людини «нестандартної» зовнішності та вдачі. І все ж наприкінці 80-х методологічна основа творення образу героя (хай навіть негероїчного) передбачала ще переважно соціокультурний підхід – на перетині специфіки середовища, характеру культури і типу соціальності. Приділення уваги маргінальним персонажам привносило в кінооповідь екзотичне нюансування субкультури.

Прихід постмодерну вщент руйнує форми класичного мистецтва

Кадр з фільма К. Муратової ("Астенічний синдром" 1990)

– доказ небувалої світоглядної парадигмальної зміни, що знаменувала перехід від одномірного, лінійного мислення, характерного для класичної епохи, до мислення холістичного (цілісного), багатовимірного, поліфонічного, нелінійного. На відміну від класичного мистецтва, яке прагнуло досконалості форми, тіла, маніпуляцій з ним, мистецтво постмодернізму зосереджує увагу насамперед на психічних феноменах людини, на її фрагментарному світосприйнятті. Саме індивідуальність стає рупором культури, оболонкою, сповненою культурних матриць. Суб'єкт при цьому постає як колаж, внаслідок суперечливості, мінливості, непостійності людського «Я».

«Війна цілому», заміна колективістичної моделі свідомості індивідуалістичною, мали закономірним наслідком протиставлення догматизму класичного мислення так званого «багатовимірного» способу фільмування, побудованого на ігрових, деконструвістських і плюралістичних принципах, що позбавлять сенсу протиставлення «високого» та «низького», домінантного і мінорного, центрального й периферійного, того, що декларується, й того, що реалізується, відкритого й латентного. Емблематичною фігурою усвідомлення буття, культури та мислення стає гра, в координатах якої екранний текст сприймається як своєрідний означник феномену реальності або вигадки і водночас виступає означуваним для поля версій прочитання/сприйняття – інтерпретацій. Такий підхід обумовив новий статус глядача-реципієнта як повноправного співучасника творчого процесу. З іншого боку, неоднозначність тексту, його ускладнена структура передбачала оновлення ролі кінокритика як фахівця, здатного не

Кадри з фільму «Очікуючи вантаж на рейді Фучжоу біля пагоди» /«Фучжоу»/ (1993, режисер Михайло Іллєнко)

тільки проаналізувати твір, а й окреслити множинність можливих його інтерпретацій, зв'язок з відомими феноменами культури та мистецтва, ступінь новацій.

• • •

Вже з кінця 1980-х – початку 1990-х років у фільмах окремих режисерів України спостерігаємо цікаві спроби провокативної гри з глядачем, використання елементів коду кітчу. Олег Чорний в короткометражній картині «Зав'яла сакура під моїм вікном, і ти проходиш повз мене» (1993), дотепно іронізуючи над стереотипним захопленням культурою Сходу, застосовує структури кітчу, а в чорно-білій стрічці «Шал» (1990), стилізованій під німе кіно, піддає ілюмінативному цитуванню (тобто пародіює) фільм світової кінокласики «Земля» Олександра Довженка. Михайло Іллєнко відверто вдається до ігрового принципу, розпочинаючи свою картину «Чекаючи вантаж на рейді Фучжоу під пагодою» (1993) яскравим кінематографічним штампом: під звуки української народної пісні на екрані з'являються біленькі хатинки, що потопають у зелені садочків, і тільки з наїздом кінокамери стає зрозумілим, що в садочках ростуть не яблуні й не вишні, а крислаті пальми – глядачеві запропоновано лукаву гру смислами та іронічно відтвореними штампами.

• • •

Із становленням ігрових стратегій постмодернізму у вітчизняному кінематографі збігається оновлене відкриття людини (отже й типу героя). На відміну від «Хомо сапієнс», що абсолютизував сферу свідомості, або типу «Хомо совєтікус», редукованого до сукупності суспільних відносин, нова матриця героя передбачала привернення уваги до людини у всій повноті її проявів, включно зі сферою чуттєво-сексуального та тілесно-фізичного. При цьому, у світі, трактованому як текст, людина постає як комбінація культурних кодів. Спираючись на фройдизм, структуралізм та філософію життя, кінематограф наново відкриває людину, намагається розшукати виходи з її страхів, комплексів, фобій (похідні катастрофічної свідомості, характерної для зламу віків, що помітно проявилися на тлі катаклізмів XX століття) в руйнації стереотипів, іронічному переосмисленні всього минулого досвіду.

Яскравим прикладом кінематографічної адаптації означених закономірностей став фільм Михайла Іллєнка «Сьомий маршрут» (1997) – кілька новел, поєднаних наскрізною містифікацією: екскурсією по місцях життя та творчості невизнаного поета, що її проводить сам поет («на зло» традиції канонізації фігур в мистецтві тоталітарної доби). Ця «втеча до себе», з програмною відмовою від ортодоксії, «безумовності», категоричності, знаменувала зміну самої моделі художнього мислення, зникнення автора-самодержця, що поступово втратив свою цілісність, «розпорошуючись» у численних інтерпретаціях, у феномені колективного авторства (фільм базується на сценаріях кількох дипломних робіт випускників творчої майстерні Михайла Іллєнка), розігруючи в шалі карнавальної гри ідею Ролана Барта про «смерть автора». Картину «тотальності» руйнацій доповнили «смерть героя» та «смерть» самої наррації. Цілком закономірно, що фільм побудований на апеляціях до «соц-арту», який має справу з матеріалом «масової культури». В цій культурі, розрахованій на «маси», особливого значення набуває кітч – стереотип, що втілює збаналізовані уявлення про найпрекрасніше та «наймодніше»; за визначенням Ж. Дельоза це «підробка» – «збіднене значеннями кліше, стереотип, псевдоріч – чистий симулякр».

Актриса Алла Сергійко в фільмі «Співачка Жозефіна і мишачий народ» (1994, режисер Сергій Маслобойщиков)

• • •

Межа 2000-х років у вітчизняному кіно позначилася «програмним» розривом з раціональним мисленням. Свідченням тому – звернення

молодих кінематографістів до творчості Кафки та Беккета. Яскравий приклад майже волюнтаристичного повстання проти «раціо» на вітчизняному кіноекрані -знята за мотивами творів Франца Кафки картина Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозефіна і мишачий народ» (1994), що перетворилась на «авангардну» гру зі звуком та зображенням. У наступній картині «Шум вітру» (2001) автор гранично визначиться в координатах сучасного світу, солідаризувавшись із своїм героєм – Малюком, який тікає від пустопорожніх слів, перетворених на замінник дії. Потрапивши в ситуацію клаустрофобічного існування між Інтерпретатором життя Сомовим (Вадим Скуратівський), «ієрархічним» лікарем Самійленком та носієм нерефлективної радощі Чапою, хлопчик біжить у світ, який є більш широким та різноманітним, ніж його вербалізована модель.

• • •

Незвичною веселою провокативністю вразила глядачів картина Дмитра Томашпольського «Всім привіт!» (2000) – love story, сповнена доброзичливого гумору автора – історія кохання дивної дівчини на ім'я Антена (В.Малекторович) до молодого лікаря Антона Павловича (А.Матешко). На жаль, глядачеві часом не вистачало досвіду грайливого ставлення до реальності, аби вільно орієнтуватись в естетичних принципах запропонованого дійства, без чого кінооповідь скидалась на хаотичне поєднання «безладних фрагментів». Абсурдна ситуація появи у Антона «двійника-суперника» – Веніаміна (О.Примогенов) знаходила продовження в нестандартних стосунках всередині «трикутника» і завершувалась ще більш оригінальним переходом Антени, а потім і Антона в інший, паралельний світ, де герої отримували другий шанс на кохання. Досить незвичним видавалось і те, що автор розповів ліричну історію, вдавшись до тотальної іронії: окрім Всесвіту, до якого залучаються персонажі за допомогою телескопів Обсерваторії, в фільмі передбачалось існування паралельних світів різного рівня ірраціональності. Зрештою один з таких вимірів складає група законспірованих резидентів-пенсіонерів, які страждають від своєї непотрібності, проте категорично відмовляються від влаштування до будинку престарілих. Вони весь час переховуються, хоча їх ніхто не вистежує; підтримують зв'язок із світом лише опосередковано, за допомогою телефону або факсу. Старі конспіратори конче потребують діалогу, людського

Кадр з фільму «Молитва за гетьмана Мазепу» (режисер Юрій Іллєнко)

тепла, співчуття, шукаючи шляхів порятунку від «жаху відчуження». У своїй чудернацькій історії Д.Томашпольський прагне насамперед подолати «естетичну нудьгу» за допомогою розгорнутого каталогу виражальних засобів, прийомів організації звукового та візуального ряду, намагаючись подарувати глядачам яскравий промінь надії: разом ми не самотні у цьому світі!

Фільм Д.Томашпольського «Всім привіт!» (2000) став «привітом» зі світу тотального постмодернізму в українському кіно, а за рік потому справжній «постмодерністичний бунт» учинив Юрій Іллєнко в «Молитві за гетьмана Мазепу» [12], де герой постав певною модальністю, інтерпретаційною версією (або множинністю версій): Івана Мазепу грають три актори, а ще – муляжі та машкари. Зрештою образ утворено системою масок, що робить його сутність невловимою. Це видовище переважно не політичне, а – артистичне, орієнтоване на зв'язок з театром, живописом, світлописом. Алегоричний дивертисмент Смерті, яка у весільному вбранні мчить повз уламки цивілізацій в ірреальному світі, сповненому чорної еротики, це – кривавий карнавал, історичний вертеп, що відбувається в симулятивному часі-просторі, сповненому імітацій та містифікацій. Водночас це – щільно запакований художній універсум, де елементи авангардного мистецтва сполучаються з відвертим кітчем (на межі «ширнепотребу»). Подібне замирення кітчу з авангардом – характерне для постмодерністської культури, з іншого боку – данина традиції примхливого бароко. Саме барокова парадоксальність, обтяжена «логікою» сюрреалізму, а також сучасна іронія у ставленні до історії та інтенсивність письма дають підстави сприймати «Мазепу» як твір доби необароко.

Водночас звернення Юрія Іллєнка до метаоповіді (чи то історія, релігія або мистецтво) позначені постмодерністичною іронією та пародійністю. Програмна деконструкція розумного обгрунтування історичного, міфологічного або психологічного плану як апріорно безглуздих, вочевидь, мають рятувати глядача від постійної загрози захоплення в полон новими міфами та системами цінностей. Можливо, з тих же причин автор не тільки дозволяє собі бути «на ти» з вічними цінностями, а й вписує їх в негативний контекст.

Картина просякнута духом епатажу з акцентуацією афективних вимірів чуттєвості, зацікавленістю в першу чергу її патологічними аспектами (представлено їх розгорнутий каталог: содомія, інцест, садомазохізм тощо). Така маніфестація сексуальності цілком відповідає принципу «тілесності», що його подибуємо в найавторитетніших теоретиків постструктуралізму та постмодернізму, зокрема у М.Фуко, Ж.Дельоза та ін.

Понад 10 років минулося з моменту створення Ю.Іллєнком попередньої картини – «Лебедине озеро. Зона» За цей час режисер зробив виразний крок у бік від поетичного (або квазіпоетичного) кіно. Нагадаємо: одна з основних ознак поетичного твору – наявність ліричного героя. Відповідно його герой здійснив перехід від стану відчуження (в «Зоні») до шизоїдної фрагментації: Мазепу грають три актори, а ще маски, статуї, картини, муляжі. Виконавцям, що «колективно» створювали цей образ, довелось грати не цілісність, а її відсутність, що вочевидь ускладнювало завдання.

Сюжетний модус картини, визначений автором як «Молитва», є не жанром, а радше – типом твору, що відмовляється від реалістичного опису буденності та від раціоналізму. Щоправда, «молитва» передбачає «вертикаль», вибудувану до горніх рівнів, картина ж виразно розчахнута долу – просто в інферно. Орієнтація на інтуїтивне та позасвідоме веде до специфічного бачення світу як хаосу, позбавленого сенсу і порядку. «Максимальна ентропія» на рівні композиції, помічена практично всіма рецензентами, постає фактично спробою відтворити хаос життя за допомогою фрагментарної кінооповіді. Зв'язуючим центром подібної оповіді має стати автор (радше його маска), і Ю.Іллєнко двічі з'являється на екрані: то з камерою, розкриваючи прийом, то в маршальському мундирі в оточенні солдатів часів другої світової війни. При цьому риси божевільності та соціального «збоченства» демонструють його

«інаковість» щодо буденного світу, спроможність руйнувати стереотипи (з тією ж вдачею, як і підкладати гранату в гетьманську труну).

Внаслідок деструктивних аспектів практики постмодернізму фільм нагадує руїну, уламки якої – це доведені до граничної (абсурдної та божевільної) межі базові риси постмодерністичного твору. Тому картину доречно вважати пост-постмодерністською. Вона вочевидь замикає коло в аналізі екзистенції – героя більш не існує (і це вже не перша втрата героя в історії кіно!). Програмна маргінальність автора втрачає сенс, коли увесь соціум перетворено на маргінальне середовище. Полістилізм постає запорукою постійного пародійного співставлення різних світів як різних стилів, відмінних естетичних систем.

Годі відстежувати й логіку: «метафорична есеїстика» шукає «істинну мудрість» по той бік логічного мислення. Передбачається, що в картині, яка видається штучно вибудованим конструктом, розкриття смислу відбуватиметься поетично-асоціативним шляхом, тобто шляхом не характерним для свідомості, орієнтованої на «раціо».

Навіть цей побіжний перелік «рівнів недовіри» і тотального сумніву в усіх цінностях (старих і нових, вічних і швидкоплинних), що породжує картина, дає підстави віднести її до артефактів переходу, тобто виходу за межі (у даному випадку – за межі постмодернізму). Вочевидь, ця робота мала стати останнім фільмом постмодернізму в українському кіно, позначивши межу after-postмодерністичної доби, маркіруючи завершення наступного соціокультурного циклу.

Згадати б, завершення першого соціодинамічного циклу культури (визначення Абрама Молля) в кіно спостерігалося на початку 20-х років XX століття і супроводжувалось зародженням «кіноавангарду». Другий цикл завершився у 1950-х роках, і на його руїнах виросло новаторське «шістдесятництво». Вочевидь, знов маємо «руїну» – певну «нульову» точку. Кінець чогось, що відмерло і водночас – уламки як грунт для народження нового, принципово оригінального.

* * *

Як свідчить подальша практика фільмотворення, комунікативні впливи XXI ст., орієнтовані на формування оновленої системи пріоритетів та морально-етичних градацій, зберегли здатність до реконструкції минулого та варіативного моделювання майбутнього крізь призму симулякрів та ігрових модулів. При цьому «рівень гри» свідчить не

тільки про щабель технічної оснастки процесу творення картини, технологічної досконалості, а й про міру зрілості суспільства (або навпаки – його інфантильності).

Завершення певного циклу в історії вітчизняного кінематографа є підставою для певних міркувань. Зокрема: чому передчуття творчого піднесення за часів соціально-політичного звільнення, м'яко кажучи, не виправдалися сповна? Еріх Фромм, досліджуючи руйнацію специфічних втілень влади та авторитету, виклав оригінальну концепцію свободи людини, проаналізувавши причини, що викликають у суб'єкта страх перед свободою, неспокій та готовність перетворитися на автомат, конформістськи налаштований на заучені «програми», здійснити «втечу» від нових можливостей.

Видається, вивчення кінематографічної ситуації, що розпочалася з другої половини 80-х років XX століття, надає значний матеріал для досліджування такої психологічної реакції як «втеча від свободи». Асоціативно пригадується байроновський шильонський в'язень, який зупинився у розпачі перед відчиненими дверима, з яких впали замки, оскільки обшири за межами в'язниці лякають його своєю загрозливою невизначеністю...

---

[1] *Орлов А.* Аниматограф и его Анима. – М.: ИМПЭТО, 1995. – С. 250.

[2] *Юнг К., Норман Э.* Психоанализ и искусство. –К.: REFL-book ВАКЛЕР, 1996. – С. 37.

[3] Там само. – С.41.

[4] *Фромм Э.* Бегство от свободы. – М.: Прогресс, 1990. – С.235.

[5] *Бодрийяр Ж.* Система вещей. – М.: Рудомино, 2001. – С.90.

[6] *Фрейд З.* Положения о двух принципах психической деятельности // Основные психологические теории в психоанализе. – СПб.: Алетейя, 1998. – С.99 –100.

[7] *Юнг К., Норман Э.* Психоанализ и искусство. – К.: REFL-book ВАКЛЕР, 1996. – С. 28.

[8] Там само. – С. 29 .

[9] Див.: *Маньковская Н., Метц К.* // Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под общей редакцией В.В.Бычкова. – М.: РОСПЭН, 2003. – С.297 – 298.

[10] *Lacan J.* L'agressivite en psychanalyse / J. Lacan. Ecrits. – Paris: Seuil. – 1966. – P. 114.

[11] *Фромм Э.* Бегство от свободы. – М.: Прогресс, 1990. – С.201.

[12] Див.: *Зубавіна І.* Перший фільм пост-постмодернізму // Українське кіно: ідентифікація у часі. – К.: Альтепрес, 2003. – С. 130–136.

Олена ШУПИК
кінознавець, кандидат мистецтвознавства

УКРАЇНСЬКА АНІМАЦІЯ

На межі 1950 – 60-х років у світовій анімації відбулися важливі події, пов'язані з кардинальним естетичним оновленням мальованого і об'ємного фільму. Цей вид пластичного мистецтва зробив великий крок у своєму розвитку на шляху усвідомлення власних безмежних можливостей у творенні нової художньої реальності, нових стильових і жанрових структур. Йшлося про саму сутність анімаційного мистецтва, яке, за словами С.Ейзенштейна, говорить мовою «первинної всеможливості», в якому панує стихія часу, що набув фізичних обрисів, стихія становлення, котра «рухається внутрішнім вольовим імпульсом, сама діалектика буття, що не знає перепон» [1]. В уявленні С.Ейзенштейна анімація – це вогонь, що «здатний із найбільшою повнотою передати мрію про плинну різноманітність Всесвіту» [2].

Змістом естетичного оновлення анімації стали пошуки гармонічного синтезу звуко-зорових можливостей цього виду кіномистецтва, «аудіовізуального мислення» як нового і художнього втілення на екрані «життя людського духу». Ще У.Дісней, якому належить видатна роль у формуванні й утвердженні мистецтва мальованого фільму як «самостійної галузі кінематографії, котру він зумів завдяки виключній енергії і таланту поставити у свідомості широкого глядача на один щабель із мистецтвом ігрового фільму» [3], вивів анімацію за рамки «атракціону», й у своїх «Наївних симфоніях» створив персонаж як характер у психологічному смислі: зрозумілий, різнобічний та емоційний. Це зробило героїв Діснея «зірками», популярними у масового глядача, більше того,

Кадр з фільму «Ведмедик і Той, хто живе в річці» (1966, режисер А.Грачова)

виразниками мрій і сподівань пересічної людини. Сповнені оптимізму фільми Діснея давали їй надію на краще. У світі персонажів Діснея не існує старіння, смерті, паталогізму, страждань. Будь-яка пригода і ситуація, в яку вони потрапляють, навіть, на перший погляд, безвихідна, закінчується happy end. «Дісней, – пише французький критик Робер Бенаюн, – перший примусив широку публіку полюбити анімацію, ототожнив появу своїх мальованих персонажів на екрані із радістю життя. І за це він гідний найбільшої слави» [4].

Дісней створює свій «великий стиль», що він сам визначав як «правдоподібність неймовірного» і який орієнтований на наділення душею форм земного життя, олюднення тварин. І у накресленні персонажів, і в способі їх одушевлення у Діснея превалює плавна крива лінія. «Персонажі, сконструйовані з пересічних еліпсів, – зазначає О.Орлов, стали маркером цієї школи» [5]. Принципи діснеєвської анімації, технології руху були абеткою для багатьох аніматорів світу. У Діснея вчилися, його наслідували. Поступово його вплив на світову анімацію став тотальним, і екрани світу заполонили персонажі, подібні до діснеєвських. Усі прагнули робити, «як Дісней» і це не могло не обернутися естетичною одноманітністю, стандартизацією на американський манер анімаційної продукції. Навіть твори фольклору, казки, байки, до яких зверталися художники багатьох країн, екранізувалися за діснеєвськими зразками. При цьому нехтувалися національні художні традиції. Згадуючи свою розмову з Ж.Еффелем, С.Ейзенштейн не без гіркоти писав: «Говорили про нашу мультиплікацію.

Кажу йому про своє невдоволення. Наші мультиплікатори стилізуються під Діснея. А втім в образах, у стилістиці накреслення у нас свій власний фольклор і епос» [6].

Кадр з фільму «Острів скарбів» (1988, режисер Д.Черкаський)

Шлях панування єдиного стилю, художнього канону виявився тупиковим і першими, хто це усвідомив, були художники, які працювали на студії Діснея. Саме вони активно виступили проти монополії діснеєвської стилістики, що не могла висловити всього багатства нових ідей, уявлень, виразних можливостей, жанрів тощо. С.Босустов, Д.Хаблі, Р.Кеннон, П.Бернес, Т.Пармелі, Е.Пінтоф та ін. виділилися в окрему студію ЮПА і відмовились від канонів діснеєвського стилю, від детальної правдоподібності, почали більш повно і вільно використовувати умовність анімації, максимально просту ламану лінію, притаманну сучасній графіці, журнальній карикатурі, інакше, більш лаконічно застосовувати колір тощо.

Слід зазначити, що паралельно з Діснеєм працювали такі видатні митці, як французькі режисери О.Алексєєв, Б.Бартош, канадський художник Н.Мак-Ларен, які йшли власним шляхом, розробляючи оригінальні анімаційні технології. Експериментальні анімаційні абстракції Н.Мак-Ларена, що вказували на зв'язок його творчості з новітнім західним образотворчим мистецтвом, мали величезний вплив на таких відомих майстрів світової анімації, як Я.Леніца, В.Боровчик, П.Фолдес, Я.Шванкмайєр, Р.Серве, З.Рибчинський та ін.

На зламі 1950 – 1960 років виникає знаменита загребська школа, гостро опозиційна до діснеєвської традиції, з якою пов'язаний інший «великий стиль» в анімації. Змістовно він відрізнявся від діснеєвської моделі фільму тим, що світ у творах загребської школи поставав сповненим протиріч і дисонансів буття. Художники зверталися до екзистен-

ційних проблем життя і смерті, самотності людини в сучасному суспільстві. «Загреб, – зазначає О.Орлов, – уперше зробив спробу впустити в анімацію дисгармонію, хаос і демонізм, намагаючись, зрештою, лише більш адекватно відобразити реалії світу та свідомість людини» [7].

Що ж до графіки, то загребські художники заміняють замкнутий контур однакової товщини, характерний для фільмів Діснея, що дбав про міцний малюнок на основі класичних традицій, на розірваний, виконаний лінією різної товщини, або штрихом із вживанням різноманітних хаотичних мазків, плям тощо. Тип одушевлення теж різний. У Діснея воно «повне», тобто кількість фаз руху розрахована таким чином, аби створити ілюзію природності. У фільмах Загреба вводиться «редукований» або «обмежений» рух (з меншою кількістю проміжних фаз), що тяжіє до кліпінга – швидкої зміни кадрів.

Майстри загребської школи остаточно довели, що стиль Діснея не єдино можливий в анімації. Загребська школа не ліквідувала діснеєвську традицію, хоча на рубежі 50 – 60 років здавалося, що вона має занепасти під напором нового стилю. Зрештою, цього не сталося. Уроки Діснея не були забуті, адже його стиль становив могутню течію у художньому процесі. Проте нові тенденції, спрямовані на розширення творчого діапазону анімації, без сумніву, були плідні. І тут наче відкрилися шлюзи і шаленим потоком ринули на екран фільми, які вражали глядачів новими ідеями і незвичними засобами їх втілення. Відходив у минуле погляд на анімацію як на мистецтво розважально-повчальне, суто дитяче. Вона почала звертатися до актуальних, складних проблем дійсності, заглиблюючись у смисл і філософію людського буття, завойовуючи сфери, досі їй недоступні. Саме в цьому джерело естетичного оновлення у світовій анімації повоєнного часу, про що свідчить відмова від стандартів і штампів, подолання наслідування та епігонства.

Анімація шукала і віднаходила чимало нових засобів виразності, застосовуючи поряд із загальноприйнятою графікою безконтурний малюнок, живопис, техніку плоских маріонеток, обігруючи різноманітні фактури, використовуючи всілякі матеріали – пластилін, скло, кераміку, різні предмети, комбінуючи мальованих і лялькових персонажів із акторами, документальними кадрами тощо. Процес вибуху «анімаційної образності» визначили як «пластичну революцію». Цей термін не точно і не повно відбиває суть явища, наголошуючи насам-

перед на оновленні анімаційної форми. «Майже до 1950 року стилем світової мультиплікації командували американці, – писав відомий французький художник Жан Еффель на сторінках журналу «Сінема». Але від того часу у мові, техніці мультиплікаційного мистецтва так багато змінилося, що цей процес можна порівняти зі справжньою революцією» [8]. Саме на формальному характері процесу оновлення наголошували західноєвропейські теоретики. «Тільки європейському впливу ми зобов'язані знаменитою пластичною революцією, торжеством ламаної лінії над округлістю Діснея, вугластого над сферичним, плаского над об'ємним, революцією, що оновила всю сутність мультиплікації. Міф діснеєвської диктатури впав» – твердить Р.Бенаюн [9]. Але «революція», що відбувалася в анімації, мала не лише формальний характер. Звернення до джерел народного життя і народної творчості, розширення тематики і проблематики, жанрової палітри, проникнення у нові сфери дійсності у поєднанні із пошуками нових форм її втілення, сміливими експериментами у галузі анімаційної мови принесли перемогу. Саме на цій основі виникли самобутні анімаційні школи у багатьох країнах світу.

1959 р. при Київській студії науково-популярних фільмів було створено Творче об'єднання художньої мультиплікації. Цим актом було започатковано третє народження української анімації.

Розвиток надзвичайно складного і трудомісткого анімаційного мистецтва завжди рухали ентузіасти. Таким ентузіастом у 20-і роки був В.Левандовський, який став першим аніматором України. На основі українського фольклору він створив два фільми «Казка про солом'яного бичка» і «Казка про білку-хазяєчку та мишу-лиходієчку», застосувавши оригінальну техніку шарнірних маріонеток і досягнувши, як на той час, надзвичайної природності, довершеності руху персонажів. Не отримавши ніякої підтримки з боку тодішніх керівників української кінематографії і не закінчивши картину «Тук-тук на полюванні», яка могла стати першим звуковим анімаційним фільмом, Левандовський змушений був полишити Київську кіностудію і почав працювати на «Мосфільмі». Проте він зробив важливу справу, звернувшись до народної творчості, визначив один із основних напрямів розвитку вітчизняної анімації, що у майбутньому приніс свої плоди.

У 30-ті роки знову ж таки група ентузіастів – випускники Київського художнього інституту – започаткувала виробництво анімацій-

них фільмів. Було поставлено кілька стрічок для дітей: «Мурзилка в Африці», «Тук-Тук та його товариш Жук», «Жук у зоопарку», «Зарозуміле курча». Режисер І.Лазарчук уперше звернувся до сатири, поставивши фільми «Лісова угода», «Заборонений папуга», адресовані не тільки дитячому, а й дорослому глядачу.

Найбільшим же здобутком цього періоду була стрічка С.Гуєцького «Чарівний перстень» – перша спроба українських аніматорів створити мальований фільм в епічному жанрі. Картину зроблено за мотивами народних казок, але подіям було надано «билинного» звучання. І в начертанні персонажів, в атмосфері дії, у розлогому ритмі, змалюванні пейзажів відчувається орієнтація на зразки українського народного мистецтва, тобто фольклорні фактори тут відігравали конструктивну роль. Цього було достатньо, щоб оголосити фільм проявом «українського буржуазного націоналізму» і заборонити його вихід на екрани.

Досвід довоєнної анімації хоч і не був великим, проте в ній уже намічено орієнтири подальшого розвитку цього мистецтва. Головне – залишилися люди, які через роки пронесли мрію про те, що в Україні має відродитися художня анімація. Саме вони, а це перш за все, І.Лазарчук, І.Гурвич, Н.Василенко, ініціювали організацію Творчого об'єднання художньої мультиплікації. І.Лазарчук, який очолив ТО, починає зі всебічного продумування й організації творчого та технологічного процесу. Становлення школи професійних аніматорів розпочалося з навчання. Художники «першого призову» Д.Черкаський, В.Дахно, М.Драйцун, А.Педан і ті, хто прийшов слідом за ними з різних царин, щоб присвятити себе новому мистецтву, вивчали «ази» анімаційного руху. «Ми за кадриками розбирали фільми Діснея, щоб зрозуміти, як це зроблено. Важливо було – як, – свідчить відомий український режисер Є.Сивокінь. – Хоча тоді й кричали, що Діснея треба скинути «з пароплава сучасності», що він застарів, що ми – революціонери, а він ортодокс. Згодом, на щастя, зрозуміли, що класика не старіє...» [10].

Серед чинників, які впливали на формування української анімації, були й уроки Діснея (йдеться не про сліпе наслідування його стилістики, хоча спостерігалося і таке), і досвід Загреба, і майстрів інших шкіл, що є закономірним процесом.

Тільки творче засвоєння і використання цих уроків дало плідні наслідки, справді мистецькі речі, що визначили самобутнє обличчя українського анімаційного мистецтва. Провідним фактором його ста-

новлення й розвитку стало звернення до актуальної сучасної проблематики, національних реалій та національно-фольклорних джерел. Ці дві начебто протилежні тенденції лише у синтезі, у поєднанні одна з одною, забезпечили можливість українській анімації інтегруватися в анімацію світову. Звичайно, це відбулося не відразу. Для напрацювання основних естетичних принципів, притаманних українській анімації, був потрібний час і певні умови, як виробничого, так і творчого характеру. Давалася взнаки, особливо у перше десятиріччя, відірваність художників від загальносвітового інформаційного простору, коли досяжними були лише фільми Діснея та радянської анімації. Не без труднощів долали аніматори інформаційний вакуум, протиставляючи культурно-суспільній ситуації свій ентузіазм, відкритість до всього нового, налаштованість на те, щоб мистецтво мальованого кіно стало не лише розвагою, а й роздумом над суспільно вагомими проблемами.

Симптоматично, що для фільму «Пригоди Перця», який вирішено було знімати вже у перший рік існування ТО, обрано надзвичайно актуальну тему сучасності – екологічну. «Звичайно, такий крок можна було визнати більш ніж сміливим, – пригадує І.Гурвич. – Усі члени новоствореного колективу ставали одразу відповідальними за справу державної важливості, за фільм, який має вийти на екрани до глядачів, і, очевидно, від того, як художники впораються зі своїм завданням, залежало й їхнє подальше творче життя» [11].

У постановці фільму брав участь увесь тоді ще нечисленний колектив ТО, який, незважаючи на труднощі організаційного і професійного порядку, успішно завершив роботу. У цьому перш за все основна заслуга Лазарчука-режисера і Лазарчука-педагога. Паралельно з «Пригодами Перця» знімалася і картина Н.Василенко «Веснянка», адресована дітям.

Упродовж 1961 – 1962 рр. на екрани вийшли фільми «Пригоди Перця», «П'яні вовки» І.Лазарчука, «Веснянка» та «Пушок і Дружок» Н.Василенко, «Супутниця королеви» І.Гурвич, ознаменувавши відрадний факт відродження анімації в Україні. Проте перші кроки ще не були достатньо впевненими. Всі ці стрічки відзначаються композиційною затягненістю, млявістю дії, наслідуванням відомих зразків. Брак досвіду, розуміння специфіки анімаційного мистецтва давався взнаки на всіх рівнях художньої структури фільмів, передусім драматургічному. Сценарії «Пригод Перця» і «П'яних вовків» створювали професійні сати-

рики, що працювали у журналі «Перець» – Ф.Маківчук, П.Глазовий, М.Білкун, відомий письменник-гуморист С.Олійник. Вони спиралися лише на свій літературний досвід, маючи досить приблизне уявлення про своєрідність анімації, яка й від сценариста вимагає особливого бачення матеріалу, його компактного структурування, виразності і лаконічності викладення, насиченості цікавими деталями тощо.

Із досвіду перших фільмів стало зрозумілим, наскільки актуальним було залучення до співробітництва кваліфікованих сценаристів, композиторів. Поступово склався колектив авторів, які любили анімаційне кіно і розумілися на його специфіці. У різні часи з аніматорами працювали сценаристи В.Капустян, М.Татарський, ЮЧеповецький, Б.Крижанівський, Р.Віккерс, О.Каневський, Ж.Вітензон, Н.Лень, І.Марголіна, письменники І.Драч, Д.Павличко, П.Воронько, В.Роньшин, С.Козлов, Б.Заходер, Ф.Кривін, Г.Сапгір, композитори І.Шамо, Б.Буєвський, Л.і Ж.Колодуб, А.Муха, В.Губа, М.Скорик, І.Корабиць, Я.Лапинський, В.Бистряков, Г.Фіртич, Л.Дичко, В.Храпачов та ін.

У 60 – 70-і роки сформувалися основні художні напрями, жанри української анімації, індивідуальні стилі її провідних майстрів.

Рішуче відмовившись від уторованих стежок, українські митці звернулися до значних, актуальних життєвих проблем, до серйозної літератури, творів фольклору, не забуваючи при цьому, що їхнє мистецтво в основі своїй веселе і життєстверджуюче. Звичайно, цей шлях був не завжди рівним, але працівники об'єднання наполегливо оволодівали законами творчості та майстерності.

Уже в таких ранніх картинах, як «Золоте яєчко» І.Лазарчука, «Веснянка» і «Веселий художник» Н.Василенко, «Лелеченя» І.Гурвич відчувався не тільки професіоналізм, а й пошук нових тематично-жанрових форм.

Після І.Лазарчука багато років об'єднання очолювала І.Гурвич, у творах якої виразно відбилася риса, притаманна всій українській анімації – прагнення до пошуку, постійне оновлення. Не можна не дивуватися широті її інтересів і творчих уподобань. Її доробок становлять фільми різноманітних жанрових форм для дітей і дорослих – сатиричні, ліричні, героїчні. Політичний памфлет «Марс – XX», романтична балада «Вересковий мед», екранізації народних пісень «Як жінки чоловіків продавали», «Як чоловіки жінок провчили», патетична «Леген-

да про полум'яне серце» (за М.Горьким), дитячі «Журавлик», «Казка про місячне сяйво», «Салют», «Теплий хліб» – кожна із цих картин являє собою творчий експеримент.

Режисер Н.Василенко звернулася до рідкісних у мальованому кіно жанрів – билини, думи, до перлини давньоруської літератури «Слово о полку Ігоревім». Її фільми «Микита Кожум'яка», «Маруся Богуславка», «Сказання про Ігорів похід» відкрили нову сторінку в розвитку вітчизняної анімації.

Без звертання до традицій фольклору і класичної літератури неможливе було б виникнення комедійно-сатиричного напряму, започаткованого «Пригодами Перця» і продовженого такими значними творами, як «Життя навпіл» І.Лазарчука, «Осколки», «Від дзвінка до дзвінка» Є.Сивоконя, «Моя хата скраю» Є.Пружанського, «Колумб пристає до берега», «Якого дідька хочеться» Д.Черкаського.

Серія В.Дахна про пригоди козаків здобула величезну популярність. У цих персонажах-масках відбилися риси народного характеру – благородство, сміливість, мужність, кмітливість, уміння перемагати ворога. Успіх серії визначили сюжетна винахідливість, розмаїтість дотепних трюків, глибока авторська думка. Здебільшого текст у ній відсутній, а все драматургічне навантаження несуть зображення, звуковий ряд – музика, шуми.

Успішно працював у жанрі притчі режисер Є.Сивокінь. Його картини «Людина, яка вміла літати», «Добре ім'я», «Людина і слово» приваблюють широтою фантазії, високою зображальною культурою, влучною метафорою, що надає рельєфної форми абстрактним, здавалося б, ідеям і поняттям.

Зовсім інший почерк у режисера Д.Черкаського – одного з найцікавіших майстрів українського мальованого кіно. Його фільми «Короткі історії», «Чарівник Ох», «Навколо світу мимоволі», «Якого дідька хочеться» відзначає багато трюків, зображальних знахідок, несподіваних сюжетних поворотів. Уміння будувати багатоплановий сюжет, володіння мистецтвом гротеску, пародії дозволили Д.Черкаському екранізувати «Містерію-буф» В.Маяковського та зняти телевізійну серію за твором О.Некрасова «Пригоди капітана Врунгеля».

Переважна більшість картин об'єднання була адресована дітям. Безпосередність, простота, щирість, ліризм, теплий гумор відзначають картини режисера А.Грачової «Ведмедик і Той, хто живе в річці», «Пісенька

в лісі», «Тигреня у чайнику», «Хлопчик і хмаринка». Одна з найвизначніших її робіт – поетична екранізація «Лісової пісні» Л.Українки. Запам'яталися глядачам і фільми Б.Храневича «Була у слона мрія», «.Чикіна «Кіт Базіліо» і мишеня Пік», В.Гончарова «Пригоди малюка Гіппопо», Ц.Оршанського «Як несли стіл», Є.Пружанського «Аліса у країні чудес».

Л.Зарубін – постановник лялькових картин. Від фільму до фільму митець удосконалював свою майстерність, у найбільш значних його творах «Про поросятко, яке вміло грати в шашки», «Оленятко – білі ріжки», «Казка про чудесного лікаря» – добре використана специфіка саме об'ємної мультиплікації.

Ця якість притаманна і режисурі В.Костилєвої. Її фільми «Ниточка і кошеня», «Казки про машини», «Тато, мама і золота рибка» відзначаються тонким відчуттям фактури, пластичністю, витонченістю деталей.

Нові тенденції, активізація функції зображення визначили велику роль художника-постановника, художника-аніматора. Українську анімацію неможливо уявити без творчості художників Р.Сахалтуєва, Є.Кирича, М.Чурилова, О.Лаврова, Ю.Скирди, А.Педана, М.Драйцуна, І.Будзя, Г.Уманського, А.Корольова, А.Вадова, К.Чикіна, О. Вікена, Г.Бабенко, Н.Гузь, В.Серцової, І.Дівішек, Н.Чернишової, М.Титова, Н.Марченкової, І.Смирнової та інших, які стали повноправними співавторами багатьох фільмів, що здобули визнання.

У 60 – 70-і роки розвиток української анімації відбувався по висхідній як у кількісному, так і в якісному планах. Щорічно об'єднання випускало майже півтора десятки фільмів, що вимагало неабиякого напруження всіх творчих сил колективу. В анімації працюють люди надзвичайно, а іноді й фанатично віддані їй, справжні «трудоголіки» – інші просто не приживаються. Та не все, звісно, було безхмарним у анімаційному королівстві навіть у кращі його часи. Виходили і бліді, невиразні картини, такі собі пересічні «мультяшки», тоді як справді новаторським творам часом важко було пробитися на екран. Адже існував подвійний контроль Держкіно в Києві і Москві. Саме московська інстанція вирішувала остаточно – бути чи не бути тому або іншому фільмові. Чимало зусиль доводилося витрачати редакторам об'єднання, щоб «пробити» сміливі за темою або незвичайні за художнім вирішенням картини, які комусь із чиновників від мистецтва видавалися або крамольними, або просто не подобалися.

Так, наприклад, тричі відхилявся фільм Є.Сивоконя «Лінь». Фактично були покладені на полицю «Містерія-буф» Д.Черкаського, «Добре ім'я» Є.Сивоконя, збірник «Камінь на дорозі». «Здавання» фільмів у високих інстанціях завжди було суворим випробуванням для митців, яким раз по раз вказували, що треба доробити, переробити, вилучити тощо.

Якісно новий період у розвитку нашої анімації – 80 – 90-ті роки. 1990 року мультоб'єднання перетворено на студію «Укранімафільм». Зменшився, а згодом зійшов нанівець, адміністративний контроль «центру», коли країна обрала незалежність. Не треба було вже вкладати в голови глядачів елементарні поняття, «цінності» комуністичної моралі. І поки ще існувало повноцінне державне фінансування, здійснювалися великі проекти – «Енеїда» В.Дахна, «Острів скарбів», «Лікар Айболить» Д.Черкаського.

Пошуками нової стилістики, сповідальною ліричною інтонацією були позначені фільми Є.Сивоконя «Ненаписаний лист», «Вікно», «Нещаслива зірка». Новий підхід до втілення фольклорної теми знаходимо у картині В.Гончарова «Чумацький шлях». Ним же створено гостро сатиричний фільм «перебудовчої» теми «Правда крупним планом».

Відомо, що жоден живий мистецький організм не може існувати без припливу свіжих творчих сил. Особливо поповнення потребувала режисура анімаційного кіно. У цей час із рядів художників-постановників та художників-аніматорів прийшло нове покоління. Подією стали такі фільми молодих режисерів, як «Савушкін, який не вірив у чудеса» О.Баринової, «Людина з дитячим акцентом» О.Вікена, «Страшна помста» М.Титова, «Кохання і смерть картоплі звичайної» Н.Марченкової, «Коза-Дереза» І.Смирнової, «Мамуся Розочка і Мінічка» Н.Чернишової, «Бобе майсес» О.Касавіної, «Колода» С.Кушнерова, «Історія одного поросятка» Л.Ткачикової. Ці режисери знайшли своє місце в анімаційному кіно, виявили здатність вирішувати значні творчі завдання. Вони засвідчили, що естафету від старших поколінь прийнято у надійні руки і можна рухатися далі. Але тут виникла проблема проблем – елементарного виживання.

Із тих невеликих грошей, що їх держава виділяла на кіно, анімації перепадали тільки крихти. Спорожніли знімальні майданчики і кімнати «Укранімафільму», лише у деяких із них жевріло життя. У роботі – три картини, стільки ж, як тоді, коли аніматори тільки-но

починали. Люди, унікальні спеціалісти, розбрелися хто куди. Працювали у Росії, Америці, Польщі, адже українські аніматори мають статус висококласних професіоналів. Відкрила свої двері для багатьох режисерів і художників-аніматорів україно-французька студія «Борисфен-Лютес».

Анімаційна студія «Борисфен», що виникла на початку 90-х років, починалася буквально на порожньому місці – не було ні приміщення, ні обладнання, ні спеціалістів у потрібній кількості. У надзвичайно складних умовах виконувався перший контракт, формувався колектив аніматорів.

1994 року пошуки закордонних партнерів, що були для студії необхідною умовою виживання, завершилися створенням україно-французького підприємства «Борисфен-Лютес». На початку свого існування студія виконувала для замовників лише певні процеси виробництва анімаційного фільму, але згодом почала фільмувати анімаційні стрічки і самостійно, перетворившись на потужне підприємство, обладнане сучасною комп'ютерною технікою, яке виробляло 50-70-х хвилин анімації щомісячно. Студія працювала за замовленнями, що надходили із Франції, Англії, США, її фільми демонструються на екранах понад 100 країн світу. Це ТВ-програми, ігрові, рекламні і освітні анімаційні картини. На студії створено низку фільмів для дітей досвідченими майстрами української анімації: «Бридке каченя», «Нещастя Софі», «Шкіра віслюка», «Кози пана Сегена» В.Гончарова, «Муві-няня», над якими працювали Б.Волков, В.Волонтирець, Є.Пружанський, «Команда ДІД», О.Вікена та ін.

Високий рівень анімаційної майстерності обумовив не лише комерційний успіх «Борисфена», а й сталу професійну репутацію студії, її прорив на світовий кіноринок. У її доробок входили і авторські стрічки, які мали принципове значення, бо представляли колектив на міжнародних кінофестивалях. Особливий успіх випав на долю фільму О.Бубнова «Остання дружина Синьої Бороди», який на МКФ у Монреалі (1997) отримав Гран-прі. Дипломами міжнародних анімаційних конкурсів відзначено стрічки «Клініка» О.Бубнова», «9 1/2» С.Кушнерова, «Етсетера» О.Коваленка, «E = mc?» А.Чурікової.

Кризисна ситуація на студії «Укранімафільм» на зламі 2005 – 2006 років змінилася на краще. Збільшилося фінансування державою нових проектів і запущено у виробництво понад десять фільмів.

Престиж української анімації останніх років підтримується численними нагородами на міжнародних кінофестивалях. «Срібного ведмедя» на Берлінському кінофестивалі 2003 року отримала картина С.Коваля «Йшов трамвай №9», на Міжнародному фестивалі короткометражних фільмів у Клермон-Феррані (Франція) 2006 року здобув перемогу твір Є.Сивоконя «Засипле сніг дороги» як кращий анімаційний фільм. Численних призів українські аніматори були удостоєні на Міжнародному анімаційному кінофестивалі «Крок».

Заснований 1989 року в Україні як спільний україно-російський проект – фестиваль анімаційних фільмів «Крок», який отримав статус міжнародного, став одним із найпрестижніших форумів анімації у світі. Навіть у найтяжчі часи української анімації фестиваль жив і розширював свою географію. Щороку в роботі «Кроку» беруть участь понад 30 країн. Їх представляють як найвідоміші імена, так і талановита молодь. Багатьом дебютантам «Крок» дав старт у велике мистецтво.

Як і кожний творчий форум, «Крок» – це обмін досвідом, це школа, це випробування новітніх технологій, художніх пошуків, що визначають тенденції розвитку анімаційного мистецтва.

Його майбутнє визначають і молоді кадри, основним осередком професійної підготовки яких є Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого (майстерні Є.Сивоконя, Р.Адамовича). Серед вихованців Є.Сивоконя призери анімаційних фестивалів С.Коваль, сестри Ільменські, О.Шмигун, А.Лавренішин та інші перспективні аніматори.

АНІМАЦІЯ ДЛЯ ДІТЕЙ

Переважну більшість української, як і всієї радянської анімації (до 70-80%) було адресовано дітям і первісно орієнтовано на виконання конкретного соціального замовлення – вирішення завдань освіти, виховання, розваги підростаючого покоління. Головним уважалося – донести до юного глядача ідею, тезис, правило, мораль. Орієнтоване передусім на соціальну норму мистецтво, навантажене культурно-виховними, освітніми, пропагандистськими завданнями, вимагало ясної, зрозумілої мови, що само по собі цілком закономірно, коли йдеться про мистецтво для дітей. Але хоча кожне мистецтво має вирішувати і

Кадр з фільму «Острів скарбів» (1988, режисер Д.Черкаський)

свої внутрішні, цілком специфічні естетичні завдання, що не підлягало сумніву, власне вони відсувалися на другий план. Саме у дитячій анімації мова найбільше тяжіла до уніфікованості, інтернаціоналізації як ідеалу «загальної зрозумілості».

Художні засади радянської анімації закладалися у 30-і роки, коли за основу було прийнято діснеєвську модель мультфільму. Разом із конвеєрною технологією приймалася естетика і стилістика американського режисера. Механічно перенесена на радянський грунт, вона позбавлялася свого внутрішнього змісту і прихованого драматизму, який добре підмітив учений-гуманіст Еріх Фромм: «Люди не дивилися б постійно одне і те саме, хай і у різних варіаціях, якби цей сюжет (фільмів про Міккі-Мауса – О.Ш.) не торкався чогось дуже близького їхнього власного емоційного життя. Очевидно, що крихітне створіння, котрого переслідує жорстокий і сильний ворог, – це сам глядач; саме так відчуває себе він, з такою ситуацією він ототожнює свою власну. Проте, звичайно, це не могло б мати постійної привабливості, якби не було щасливого фіналу... не зважаючи ні на що, він усе-таки врятується і навіть переможе сильного ворога» [12].

Внутрішній конфлікт у фільмах Діснея було завуальовано комедійною формою, розважальністю, насиченістю смішними гегами.

Радянським ідеологам від мистецтва діснеєвська модель, ззовні деідеологізована і аполітична, здавалася найбільш придатною для того, щоб ізолювати маленького глядача від реального життя, занурити його у світ «безпросвітного комізму» і «іграшкових конфліктів» (за висловом відомого російського режисера Ф.Хитрука).

Герої «мурзилочних» фільмів – стилізовані під Діснея хлопчики дівчатка, або різні звірята – «зарозумілі курчата», «неслухняні козенята», «задерикуваті ведмеді», «юлі-капризулі» – робили погані вчинки,

а у фіналі обов'язково виправлялися. Стереотипні ситуації, як правило, присмачувалися чималою долею сентиментальності і дидактики.

Кадр з фільму «Острів скарбів» (1988, режисер Д.Черкаський)

«Тоталітарна система управління кінематографом, – зазначає А.Волков, – серед усіх інших моделей мультфільму віддавала перевагу одній моделі – лобово-дидактичній, розробивши і впровадивши у мальткіно цілий комплекс засобів психологічного впливу на свідомість дитини...

Дидактична модель виключала яскраві індивідуальні характери, хай навіть і здатну на помилку, але непересічну особистість» [13].

У другій половині 30-х років усі незалежні студії Росії було об'єднано під одним дахом «Союзмульфільму», яка стала інструментом вироблення єдиного «стилю» радянської анімації.

Але було б несправедливо твердити, що всередині саме цього «стилю» не існувало спроб вийти за його межі. Коли це вдавалося, то з'являлися справді мистецькі твори – такі, як фільми Ф.Хитрука, Ю.Норштейна, Р.Качанова, І.Іванова-Вано, В.Курчевського, А.Хржановського, Е.Назарова, М.Серебрякова та інших майстрів студії «Союзмультфільм», які створили чимало непересічних стрічок для дітей.

Мистецтво, звичайно, це живий організм, який розвивається у подоланні певних суперечностей, протистоянні нав'язуваній нормативності, пошуках свого власного обличчя. У кращих творах української анімації, в тому числі, і дитячої, спостерігається прагнення до подолання стереотипів як змістовного, так і формального характеру, коли той чи інший митець орієнтується на глибинні рівні культури, на відображення загального, «універсального» через свою творчу індивідуальність, через нові форми.

Відомо, що багатому внутрішньому світу дитини якнайкраще відповідає казка. Вона входить у життя дитини у наймолодшому віці і дає їй перше уявлення про закономірне, зв'язне і ціле відчуття міцності світу, його моральних основ. Щодо анімаційної казки, то тут щасливо зійшлися такі чинники, як притаманне дитині прагнення до гри та фантазування і здатність анімації зримо й органічно відтворювати будь-які фантастичні образи. Саме тому анімація – найулюбленіше дітьми мистецтво, що дає їм можливість пережити зміну найрізноманітніших почуттів, справжній катарсис, в момент остаточної перемоги добра над злом, яке завжди відбувається у казці. Цей базовий принцип, характерний як для фольклорної, так і її похідної – сучасної казки, особливо важливий для формування оптимістичного світосприймання дитини, її визначення щодо складного комплексу життєвих цінностей. Саме казка є найефективнішим інструментом для вирішення тих дидактичних завдань, які стоять перед мистецтвом для дітей. Йдеться про дидактичність як незмінну особливість твору для дітей, а не про відверту дидактику, синонім напоумлення, моральної проповіді, що йому протипоказані. Казка як перетин ігрового і фантастичного начал «приховує» пряму дидактичність і водночас постає коректором дитячої поведінки.

Сучасна фантастична казка використовує основний системотворчий принцип казкової семантики – диво, чародійство. «Але, – зазначає дослідниця дитячої літератури М.Славова, – якщо у чарівній народній казці фантастично-дивовижне об'єднує персонажів, події і матеріальне довкілля у цілісний і одновимірний, закритий у собі, фантастичний світ, то у модерній дитячій прозі диво – «одомашнене» і утилізоване, уявний світ уподібнений до щоденності. Він відкриває і зображує дивовижність реальності, що оточує дитину, подає зримо, образно життєві тенденції через чарівні прояви» [14].

Анімаційна казка має особливу здатність до такої модернізації, але цей процес ускладнюється тим, що вона має трансформувати літературні (сценарні) образи за своїми, специфічними законами, знайти їх зоровий, екранний еквівалент.

Упродовж 1960 – 70-х років сформувалися основні жанрово-тематичні напрями в українській дитячій анімації: фольклорна чарівна казка, казка про тварин, сучасна фантастична казка.

Казка – своєрідний жанр, який створив свою традицію в галузі форми. Але водночас казка – історично змінний жанр, відкрита систе-

ма, в якій по відношенню до дійсності слід вбачати своєрідну трансформацію, образне переосмислення життєвого матеріалу. Саме ця відкритість дозволяє на основі фольклорної казки творити казку літературну, театральну, кіноказку, казку анімаційну. В анімації відбивається як процес нового осмислення традиційної казки у бік розширення канонів фольклорної поетики, нових способів організації простору і часу, поглибленого показу внутрішнього світу героїв, їхньої психології, так і трансформація самого жанру казки, збагачення її нефольклорними елементами.

Сучасна казка має таку саму логіку розвитку сюжету, що притаманна й народній казці (це, як правило, однолінійний розвиток дії з її послідовним розгортанням від експозиції, зав'язки до кульмінації, розв'язки із тяжінням до happy end, прагненням до простоти і ясності), і водночас відкриває безмежний простір для творчості. На цій основі з'являються нові жанрові форми – казки філософські, поетичні, іронічні, музичні або такі, де ці форми поєднуються.

Першими помітними успіхами на ниві дитячого фільму стали «Веселий Художник» (1963) Н.Василенко та «Лелеченя» (1964) І.Гурвич. В основу фільму Н.Василенко покладено прийом, побудований на зображенні самого процесу малювання, відомий від часів засновників анімації С.Блектона, Е.Коля, Д. і М.Флейшерів. Він ніколи не зникне, бо йде від самої природи цього мистецтва.

Автори фільму «Веселий Художник» добре відчули близькість прийому дитячому сприйняттю. Адже діти у своїх малюнках зображують різні сценки із життя, перетворюючи процес малювання на веселу гру. У фільму, як у дитячій грі, у стрімкому темпі розгортається змагання між двома маленькими художниками, один з яких наділений добрим і чуйним характером, завжди готовий допомогти друзям, а другий – хуліган. Малюючи різні предмети і використовуючи їх у своїх добрих справах і у боротьбі з хуліганом, перемагає веселий Художник. Приміром, хуліган малює пожежу, а веселий Художник одразу її гасить, намалювавши вогнегасник. Один псує речі, знищуючи їх гумкою, інший відновлює їх. Введена у систему даного твору як його сюжетно-тематичний центр, дитяча гра моделює художній світ, аналогічний ігровому світові малюнків.

Смислове, дійове навантаження у «Веселому Художнику» припадає на музично-зоровий ряд (композитор Ю.Рожавська), тому авто-

рам не доводиться звертатися ні до рятівного дикторського тексту, ні до діалогів. Казковий світ, що оживає у стрічці, маючи необхідну для казки умовність, разом із тим реальний, а тому і переконливий. Сповнений фантазії і гумору фільм вирішує своїми особливими засобами важливі для дитини проблеми моралі.

«Лелеченя» І.Гурвич можна віднести до жанру сучасної ліричної казки. Маленьке Лелеченя не хотіло вчитися літати і випавши з гнізда, не може потрапити назад, додому. Піднявшись за допомогою підйомного крану в повітря і зазнавши радості польоту, Лелеченя зрозуміло, що треба вчитися. І от воно вже теж летить до сонечка.

Поетично змальоване середовище, де відбувається дія, надає фільму національних ознак. Природу і довкілля режисер І.Гурвич і художник М.Чурилов показують такими, якими бачить їх маленький герой, котрий ще не має життєвого досвіду. Він звертається до колодязного журавля, до підйомного крану, прийнявши їх за лелек, адже у них такі самі довгі «шиї». Створюючи образ наївного пухнастого Лелеченяти, автори вдаються до методу шарнірної маріонетки, яка і допомагає отримати ефект отієї «пухнастості», що надає герою особливої чарівності. Незважаючи на деякі похибки в моторній характеристиці персонажів, фільм досить гармонійний. При ясності, дохідливості думки, стрічка не прямолінійна, у ній є підтекст, що дає поштовх для роботи дитячої уяви.

Тема праці і неробства – одна з основних у фольклорі і класичній дитячій літературі. Народним розумінням краси праці позначена казка Л.Українки «Біда навчить», за якою режисер Н.Василенко поставила картину «Некмітливий Горобець» (1967). Мораль цього фільму для найменших дуже проста – працюй і у праці наберешся розуму. До кого тільки не звертався маленький Горобчик із проханням навчити його розуму. Лише старий мудрий Ворон дає йому добру пораду: «Розум на дорозі на валяється, працюй, і він сам до тебе прийде». Коли пішов дощ, зажурився Горобець, та потім зробив першу розумну річ у своєму житті, збудувавши собі хатку і запросив мешканців лісу в гості.

Кожний учасник подій – сороки-белькотухи, які тільки вміють розпускати плітки лісом, працьовита Курочка, котра вчить своїх діток добувати їжу, мудрий Ворон – наділений знайомими дитині рисами персонажів народної казки. Некмітливість, невправність Горобця підкреслюється влучною гумористичною деталлю – він щоразу губить свій капелюшок.

Кадр з фільму «Знайда» (1992, режисер Н.Марченкова)

Режисер Н.Василенко і художник Ж.Покулита знайшли і відтворили у фільмі чимало характерних прикмет народного побуту, деталей костюма. Успіх фільму насамперед зумовлений добротною літературною основою, глибокою авторською думкою.

Якщо у зображальній трактовці «Некмітливого горобця» застосовано традиційний малюнок, то у стрічці режисера Ц.Оршанського «Чому у півня короткі штанці» (1966) знаходимо інший підхід. Це чи не перша спроба звернення до народного декоративно-прикладного мистецтва (художник Е.Кирич).

Фольклорна казка-анекдот розповідає як Півник, у якого були задовгі штанці, просив різних тварин, щоб вони йому їх підкоротили, і кожний відтинав по шматку, внаслідок чого штанці стали зовсім короткими. Зображальний еквівалент цим комічним подіям автори знайшли у техніці косівської інкрустації по дереву – інтарсії. Площинність народного орнаменту визначила і техніку одушевлення персонажів – метод площинної маріонетки.

Маленьку анекдотичну історію було розгорнуто в картину народного життя (сценарій Ю.Батицького). У стрічці оживає яскравий побут Гуцульщини, веселий ярмарок з його крамом – виробами народних умільців, з його музиками, продавцями і покупцями, вдягненими у колоритний гуцульський одяг. Але хоча декоративність стала формотворчим принципом у фільмі, тут не вдалося позбутися протиріччя між зображальною і моторною характеристикою персонажів. Їхні рухи непластичні, маловиразні, механічні. Та певна професійна невправність, однак, не перекриває значення цієї стрічки.

Картина довела плідність звернення до зображальних традицій

народної творчості. Водночас вона продемонструвала і той факт, що прийоми народного прикладного мистецтва призводять до зовнішньої декоративності, якщо їх не осмислити за законами анімації, не виявивши приховану динаміку, що міститься у статичних образах національного орнаменту, і не включити її органічно у пластичний лад твору.

Освоєння жанру казки у 60-і роки в українській анімації відбулося не безболісно. У багатьох фільмах давалася взнаки стандартність кінематографічного мислення. Передусім це стрічки, на яких позначився не творчо засвоєний вплив діснеєвської естетики («Пушок і Дружок», «Непосида, М'якуш і Нетак», «Водопровід на город», «Тяв і Гав» Н.Василенко, «Зелена кнопка» І.Гурвич, «Невмивайка» Б.Храневича і М.Драйцуна). Особливо недоречно наслідування американського режисера проявилося у картині «Заєць та Їжак» за мотивами одного із кращих творів української літератури для дітей, однойменної казки І.Франка. Позбавлені національної самобутності персонажі, по суті, копіювали діснеєвських героїв, але, звичайно, поступалися їм майстерністю екранного втілення, хибували на натуралістичність.

Не відзначаються оригінальністю і так звані «етнографічні» фільми, де фольклорна традиція засвоюється поверхово, ілюстративно. Ця тенденція прослідковується, починаючи з 60-х років («Веснянка» Н.Василенко) через 70-і («Казка про Чугайстра» Е.Пружанського; «Золоторогий олень» Т.Павленка), включаючи 80-і («Лис і Дрозд» В.Дахна, «Іванко і Вороній цар» Б.Храневича) та ін.

Справжнім проривом у жанрі фольклорної казки стала стрічка Д.Черкаського «Чарівник Ох» (1971). Автори пішли не традиційним шляхом екранізації фольклорного твору із послідовним відтворенням його фабульної лінії розвитку, а сміливо переробили, збагативши мотивами інших жанрів народної творчості. Насамперед пісні, яка входить у драматургічні тканину як сюжетний мотив. Один із епізодів картини побудований на основі жартівливої пісні «Із сиром пироги». На екрані з'являється серце, в якому відчиняються дверцята, у дверцятах з'являється дівчина. Коли дверцята відчиняються вдруге, на місці дівчини – рум'яні пироги. Парубок тримає в одній руці дівчину, в другій – пироги. Пироги приваблюють його більше. Дівчина цілує парубка, але той відвертається і знову лягає спати. Так введення народної пісні допомагає створити образ ледачого хлопця, який

над усе любить поїсти і поспати. Іронія стає у фільмі істотною стильовою ознакою.

Сюжетна канва казки вражає розмаїтістю сцен-атракціонів. Тут і народний ляльковий театр на ярмарку, і гуляння мерців на галявині біля кладовища, і царство Оха, де вариться самогон, а сам цар разом з усіма своїми підлеглими – чортами та відьмами – співає про те, що хоче женитися.

У фільмі поєднуються два світи, дві образні системи – реальний (жанрові сценки на ярмарку, фінальний епізод весілля) і фантастичний (лісове царство чарівника Оха), що завдяки іронії співіснують «на рівних». Тут відчувається гоголівська традиція у зображенні фантастичного. Механізм, який автори застосовують у підході до екранізації народної казки, це пародійний механізм. Він включає трансформаційні операції, які охоплюють основні елементи структури казки: персонажі, сюжет, композицію. Авторська уява допускає вільне трактування образів, «перевернення» характеристик. Так, чарівник Ох, який має бути втіленням зла, у фільмі скоріше виглядає смішним і жалюгідним і навіть викликає співчуття.

Вже на початку у своєрідному пролозі автори вводять глядача у світ казкових страхіть: відкриваються таємничі двері, у вікні спалахує червоне око, простягаються чиїсь руки. Але все це не лякає, а скоріше веселить. Автори йдуть від народної традиції щодо страшного, висміюючи його, розповідаючи про казкові дива з веселою посмішкою.

Зображення у картині є основним носієм дії, іноді відверто фантастичної, іноді характерно-побутової, але завжди сповненої гумору, комізму. Художник Р.Сахалтуєв точно відчуває жанр твору, стилізує малюнок під народний примітив, який дає можливість вільно (проте не довільно, як видається на перший погляд) будувати композицію кадру. Вдало знайдені типажі відзначаються гострою характерністю, що підкреслена прекрасним озвученням. Взагалі у фільмі створено оригінальний, цільний звукозоровий образ. Народна пісня тут і рухає сюжет, і є одним із засобів зображення персонажів. Звукове тло надає своєрідного колориту окремим епізодам. Наприклад, у сцені ярмарку пісні сліпців, людська приглушена мова зливаються у гул натовпу. Завивання вітру, крик сови, гуркіт грому вводять у дію елементи таємничості та казковості, коли батько і син зустрічаються із лісовим царем. Отже, з приводу саме фільму Д.Черкаського можна сказати, що чи не

вперше в анімаційному фільмі досягнуто звукозорового синтезу в багатоплановому зображенні середовища дії.

У фінальній сцені весілля звукозорові засоби зумовлюють атмосферу радісного народного свята, де в центрі – молоде подружжя, як символ перемоги життя, добра і кохання. Цією мажорною нотою закінчується фільм. Отже, всі художні засоби, оригінальні, свіжі, самобутні, підпорядковані тут одній меті – розкриттю ідеї казки: світлий розум народу завжди перемагає зло і зброєю у цьому двобої часто служить сміх, гумор. Автори разом із своїми героями сміються над царем Охом, який узявся лякати людей.

У 60 – 70-і роки в українській анімації сформувався лірико-поетичний напрям, що відіграв важливу роль в оновленні її мови. Ліризм – невід'ємна якість багатьох фільмів різноманітних жанрових структур, яка виявляється у підсиленні авторського начала, емоційній насиченості атмосфери, метафоричності образів. У дитячій анімації лірико-поетичний напрям послідовно розвивала А.Грачова. З її ім'ям багато в чому пов'язаний новий підхід до створення фільмів для дітей. Передусім це довір'я до юних глядачів, їхніх інтелектуальних здібностей, до їхнього вміння співпереживати героям. У кращих фільмах А.Грачової – ліричних казках, притчах, проникнутих добротою, безпосередністю сприйняття світу – дія завжди має ліричне забарвлення, природа, навколишній світ зображені у всій своїй красі й гармонії.

Найяскравішим твором для дітей у 60-і роки став фільм-дебют А.Грачової «Ведмедик і Той, хто живе у річці» (1966), за казкою англійського письменника Алана Ал.Мілна, автора знаменитих «Вінні Пуха» та «Будиночка у куточку Вінні Пуха», які представляють по суті сюжетно-рольові ігри хлопчика Крістофера Робіна у закритому просторі дитячої кімнати. Для творчості А.Мілна характерний тонкий психологізм у зображенні персонажів-тварин, що живуть і діють в уявному лісі.

Фільм «Ведмедик і Той, хто живе у річці» (сценарій В.Капустяна) дуже простий за сюжетом, є в своєму жанрі неперевершеним зразком драматургічної, режисерської і зображальної майстерності. Тут знаходимо чітку, в усіх деталях вивірену фабулу. Чіткості фабули відповідає й виразне зображальне вирішення, рівномірно розподілений темпоритм. Враховано кожен жест персонажів, кожне слово, чим досягається рельєфність, конкретність і наочність у зображенні героїв та їхніх учинків.

Усі герої цієї казки наділені точними індивідуальними характери-

стиками: і хазяйновиті Білочки, і досвідчений, добрий Дідусь-їжак, і боязкий, але зухвалий Зайчик, і особливо Ведмедик. Дитині близькі переживання героя, що пізнає навколишній світ.

Характери умовних, проте наділених людськими рисами персонажів, закладені у драматургії фільму, а режисер і художники знайшли яскраві графічні засоби для їхнього екранного втілення, досягли художньої єдності всіх компонентів – руху, жесту, міміки і слова. Маленький Ведмедик – чарівне, життєрадісне, по-дитячому наївне створіння. У нього добродушна, лукава мордочка, незграбна, смішна хода і дзвінкий голосок. Героїв фільму характеризує точна і виразна «акторська» гра. Художники-мультиплікатори виступили тут не тільки як виконавці руху мальованих персонажів, а й як творці їхніх образів.

Значну роль у картині відіграє діалог, майстерно написаний драматургом із урахуванням специфіки вікової категорії глядачів. Актори непогано озвучили стрічку, підсиливши психологічні характеристики персонажів. Фільм у доступній для дітей формі відстоює важливу гуманістичну ідею: кожен повинен ставитися по-доброму до інших і цим заслужить хороше ставлення до себе.

Маленький Ведмедик, який хотів подарувати своїй мамі квіти на день народження, боїться перейти на інший берег річки, бо хтось стежить із води за кожним його кроком. Як же перемогти Того, хто в річці живе? Озброївшись палицею, Ведмедик вирушає у путь, але Той, хто в річці живе, теж погрожує палицею. Наляканий Ведмедик знову тікає. Ну як тут не заплакати, не покликати маму? На допомогу йому приходить Дідусь-їжак, який радить усміхнутися Тому, хто в річці живе. Ведмедик усміхається і – о чудо! – його грізний ворог усміхається у відповідь. «Ура! – кричить щасливий малюк, – тепер він буде зі мною дружити!»

Без нудних сентенцій та повчань фільм багато про що говорить дітям. Для трирічного глядача тут є загадка – йому треба подумати, хто ж насправді живе у річці. Можливо, він, як і герой стрічки, вирішить спитати про це у мами. Коли ж маленький глядач зрозуміє, що то було ведмедикове відображення, яке зовсім не варто боятися, то це відкриття збагатить його життєвий досвід.

Семирічні добре зрозуміють алегоричну мораль, що містить фільм, його тонку іронію і зрадіють своїй здогадливості. Такий зроблений «на виріст» запас змістової та емоційної енергії – вірна ознака справжньої художності твору.

Добре відчутне у фільмі ліричне начало, котре якнайкраще відповідає дитячому сприйняттю. Дитині замало побачити той чи той епізод, їй ще потрібно, аби кожна подія була емоційно насичена, несла заряд радості. Такою є весела, дзвінка ведмедикова пісенька.

Режисер фільму А.Грачова і художник-постановник О.Лавров зуміли подивитися на навколишній світ очима дитини і змалювати природу лісу прекрасною, сповненою світлої чарівності. У фільмі досягнуто ефекту тривимірного простору, де місце дії, її атмосфера (річка, легкий серпанок над нею, шелестіння очерету, пташиний спів) стають важливим компонентом картини. Тонкий акварельний малюнок без різких переходів від персонажів до тла, м'які, майже прозорі фарби надають зображенню особливої емоційності та ліризму.

Уже перший фільм А.Грачової засвідчив, що вона добре розуміє свого глядача – дитину, природу її сприйняття, яка з одного боку вимагає певної специфіки художньої мови (ігрове і фантастичне), а з іншого – відзначається недосконалим індивідуальним досвідом. У кращих стрічках А.Грачової поєднуються дидактичне і естетичне, вона виробила свій стиль, манеру її фільмам притаманні ліризм, поетичність, м'який гумор.

Особливий успіх випав на долю фільму «Тигреня у чайнику» (1972) за казкою англійської письменниці Бетті Ярдіш. Парадоксальний сюжет казки, що містить повчальну ідею – треба бути ввічливим, – втілено в оригінальній екранній формі. Як і в багатьох інших стрічках А.Грачової, у цій картині відсутня зовнішня фабульна динаміка, проте є динаміка думки і почуттів. Тут відчувається знаменитий англійський гумор з його незворушністю та неодмінними елементами абсурду, що допомагають розкрити внутрішній комізм явища. І справді, Тигреня у чайнику – хіба це не абсурд? Але члени родини відчувають із цього приводу занепокоєння, обурення, а не здивування, якого можна було чекати у подібній ситуації. Парадоксальність сюжетної ситуації загострює увагу дитини до ідеї твору, підсилює його дієвість. Малюнки художника Р.Адамовича, виконані у традиціях європейської книжкової графіки, відзначаються високою зображальною культурою, точним добором стилю. Вдало знайдено типажі персонажів: бабуні, мами, тата, братів-близнят й особливо ввічливої молодшої дочки та чарівного Тигреняти, які завоювали симпатії юних глядачів.

Для творчості режисера характерні пошуки різних жанрових моди-

фікацій у просторі сучасної анімаційної казки. Найбільше природі обдарування А.Грачової відповідають поетичні, ліричні твори, у стихії яких вона почувається особливо вільно («Розтріпаний горобець» (1968), «Страшний, сірий, волохатий» (1971), «Як Їжачок і Ведмедик зустрічали Новий рік» (1975), «Сонячний коровай» (1981), «Кривенька качечка» (1992).

А.Грачову привертають сюжети, де думка не вичерпується зовнішніми подіями, а є глибокий підтекст. У своїх фільмах вона нерідко звертається до алегорії, іномовлення, вірячи в інтелектуальні здібності, фантазію і свіжість почуттів дитини, які допоможуть їй зрозуміти та відчути закладені в образах, характерах героїв, ритмі, емоціональній тональності твору думки і настрої. З таким довір'ям до маленького глядача зроблено фільми-притчі «Хлопчик і хмарка» (1970), «Кульбаба – товсті щоки» (1971), «Якщо падають зірки» (1978).

Пошуковою була спроба А.Грачової створити філософську казку для дітей «Осіння риболовля» (1968), де вперше виведено нетрадиційного казкового героя, який поринає у думки, мислить на екрані.

Не став повною удачею фільм А.Грачової «Таємниця країни Суниць» (1973), поставлений спільно із К.Чикіним на сучасному матеріалі. Це була спроба створити гостросюжетну стрічку з погонями і переслідуваннями, розкриттям таємниці тощо. Але акцентована динаміка, очевидно, не в природі обдарування А.Грачової. Фільм вийшов аморфним, без напруженої драматичної інтриги, цілісних характерів героїв.

Як і кожен митець, А.Грачова зазнавала успіхів і невдач, проте її внесок у розвиток української дитячої анімації надзвичайно вагомий. З її ім'ям пов'язане виникнення і становлення жанру ліричної казки, провідного у нашому анімаційному мистецтві для дітей.

Значним явищем у розвитку української дитячої анімації стали фільми І.Гурвич «Казка про місячне світло» (1968), «Кит і Кіт» (1969), «Журавлик» (1970), «Про смугасте слоненя» (1971), «Теплий хліб» (1973), «Салют» (1975), «Нічні капітани» (1978), «Гра» (1985), «Гаврош» (1986) та ін.

Для творчості І.Гурвич характерна тематично-жанрова розмаїтість, постійні пошуки нових режисерсько-зображальних рішень і технічних засобів, які збагатили мистецтво анімації.

І.Гурвич успішно працювала як у галузі дитячої мультиплікації, так і мальованого кіно для дорослих. Фільми митця для дітей у захоплюю-

Кадр з фільму «Твір про дідуся» (1987, режисер Н.Марченкова)

чій формі розповідають про речі важливі та серйозні. Цікавою спробою екранізації однойменної казки К.Паустовського був фільм «Теплий хліб» (сценарій В.Сев'янової). І режисура, і робота художника стрічки Г.Уманського знаходяться на високому рівні. Зображення, несучи на собі основне емоційно-смислове навантаження, складає з текстом і музичним супроводом єдиний художній сплав, що розкриває поетичне багатство літературного першоджерела. Його кришталево-прозора кольорова гама якнайкраще відповідає стилістиці твору К.Паустовського. Хоч і не все вдалося у фільмі (зокрема у кадрах, де використано прийом соляризації, не до кінця подолано ілюстративність тощо), але в цілому – це подальший крок у галузі анімаційної екранізації, освоєння лірико-поетичного жанру в мальованому кіно.

На високому рівні зображальної, режисерської майстерності зроблено і стрічку І.Гурвич «Журавлик», сповнену проникливого ліричного почуття й любові до батьківщини. У картині розповідається про Журавлика, що полетів у далекі теплі краї, побачив там розкішну природу, незвичних звірів і птахів. Спочатку все йому тут надзвичайно подобається, та згодом птах починає сумувати за рідною землею і разом зі своєю зграєю повертається додому.

Глибока патріотична ідея знайшла у фільмі досконале художнє втілення. Обрана режисером та художником-постановником Г.Уманським рідко вживана техніка силуетної анімації надає стрічці оригінальності, особливої графічної виразності й вишуканості. Повноправним співавтором режисера виступає у «Журавлику» композитор Б.Буєвський. Музика у цьому фільмі відіграє надзвичайно важливу драматургічну роль, передаючи тугу героя за рідною землею.

До 30-річчя Перемоги режисер І.Гурвич поставила фільм для дітей «Салют» (сценарій Ю.Яковлєва). Сюжет картини не складний. Сяє за вікнами салют на честь радісного і світлого свята. Батько розповідає маленькому хлопчику про те, як було завойовано перемогу. У спогадах колишнього солдата оживають прикмети воєнного часу: заклеєні навхрест паперовими стрічками вікна, хвилини розставання із рідною оселею, коли прийшов час іти на фронт. Усе просто, безпосередньо, щиро у цій картині. В її зображальному рішенні (художник Г.Уманський) використано лаконічні, ясні композиції кадрів, які одразу ж «прочитуються».

Кадр з анімаційного серіалу «Пригоди капітана Врунгеля» (1976–1979, режисер Д.Черкаський)

У деяких фільмах І.Гурвич, як і у інших режисерів, далися взнаки педальована дидактичність, розчуленість («Казка про місячне світло», «Опудало», «Дивне китеня»). Чомусь вважається, що сентиментальність має супроводжувати мистецтво для дітей. А втім, сентиментальність – скоріше властивість дорослих людей, які це мистецтво творять. Навпаки, найулюбленіші дітьми жанри (ті, яким притаманне комедійно-ігрове, пригодницьке начало), як правило, позбавлені сентиментального тону, слова, жесту.

На ігровій основі створено картину І.Гурвич «Кит і Кіт» за казкою Б.Заходера, де розповідається про те, як Кит перетворився на Кота тому, що хтось переплутав у казці літери. Отже тварини виконують невластиві кожній із них ролі: Кит, маленький і ледачий, лежить під столом і не може впоратися з мишами, а величезний Кіт бешкетує в морі, наводячи жах на бувалих китобоїв.

У фільмі незвично використано площу кадру (художник Ю.Скирда), яку поділено надвоє, і кожен герой існує на своїй половині. Мета-

морфози, що з ними відбуваються, відтворено наочно, зримо, легко зіставляються розміри тварин та їхні дії. Автори фільму ненав'язливо, у комедійно-ігровій формі показують, до якої плутанини призводять помилки. Літературна казка знайшла в анімації адекватне втілення саме засобами цього мистецтва.

В українській анімації не було режисера, який би не звертався до дитячого фільму, зокрема до жанру казки. Чимало стрічок, створених у різні роки, продовжують жити на екранах телебачення, відеокасетах і користуються любов'ю маленьких глядачів.

Чималий внесок у розвиток дитячої анімації зробив режисер Ц.Оршанський, який поставив фільми «Каченя Тім» (1970), «Зустріч, яка не відбулася» (1971), «Веселе курча» (1973), «Чудо-мороз» (1975), «Музичні казки» (1976), «Перша зима» (1978), «Як несли стіл» (1979), «Золота липа» (1980), «Жар-птиця» (1983), «Старий і Півень» (1984).

Кращим фільмам Ц.Оршанського притаманна висока зображальна культура, вміння розповідати веселі та цікаві історії для найменших, без нав'язливої дидактики сприяти формуванню їхніх естетичних смаків та життєвих уявлень.

Прикладом винахідливого, образного вирішення теми є сповнений чарівності фільм Ц.Оршанського «Як несли стіл», поставлений за сценарієм Б.Заходера. Це притча про те, що активна доброта, хороша справа не може нікого залишити байдужим. Працелюбний маленький мурашка один несе до школи величезний стіл, аби за ним могли сидіти учні. Інші тварини спочатку сміються з нього, а потім починають допомагати. І от уже всі разом вони дружно навчаються, сидячи за столом.

Фільм зроблений легко, невимушено, з лукавим гумором. Тут застосовано прийом, що сполучає натурні зйомки із мультиплікацією. Натурно знятий хлопчик малює кольоровими олівцями і на екрані оживають його малюнки. Маленький художник увесь час втручається в дію, прикладає п'ятак до лоба ослика, на якому вискочила велика гуля, підставляє олівець мурашці, допомагаючи вибратися з води. Подібні елементи гри надзвичайно імпонують маленьким глядачам. Художник-постановник М.Черкаська надала виразної характерності персонажам, із почуттям міри малюнок стилізовано під дитячий. Успіхові фільму сприяє й хороша музика композитора Л.Маркелова, що їй притаманна теплота, м'який гумор.

Усвідомлення нових можливостей, пов'язаних із підсиленням

образного пластичного начала, що стає важливим стилеутворюючим компонентом художньої тканини фільму, характерна для таких стрічок-казок Ц.Оршанського як «Жар-птиця» (1983), «Старий і Півень» (1984).

У 1970 – 80-ті роки майстрами української анімації було створено такі оригінальні фільми казки, як «Казка про доброго Носорога» (1970), «Добре ім'я» (1971), «Пригоди коваля Вакули» (1977), «Країна Рахувальниця» (1982) Є.Сивоконя, «Була у слона мрія» (1973), «Капітошка» (1980) Б.Храневича, «Казка про яблуньку» (1975) Є.Пружанського, «Пригоди малюка Гіпопо» (1974), «Чотири нерозлучні таргани і цвіркун» (1975) В.Гончарова, «Історія з одиницею» (1975) Ю.Скирди. І все ж саме в дитячій анімації наявна досить велика кількість сірих, «прохідних», ілюстративних фільмів, слабких за драматургією, пластичним рішенням, позначених традиційним мисленням, надмірною дидактичністю і сентиментальністю.

Давалася взнаки репертуарна політика, за якою обов'язковим було дві третини продукованих стрічок адресувати дитині-глядачу. Таким чином, у планах об'єднання з'являлися недосконалі сценарії. З іншого боку, режисери, що постійно працювали у галузі дитячого кіно, разом із досвідом накопичували і певні стереотипи мислення, а припливу молодих сил довгий час не було. Ось чому вже із середини 1970х років відчувається деякий спад, менше з'являється фільмів справді значних, оригінальних.

Ситуація починає змінюватися на краще, коли дебютували молоді режисери О.Баринова, Н.Марченкова, І.Смирнова, О.Вікен, М.Титов, Н. Чернишова, Л.Ткачикова та ін. Більшість із них виділилася із середовища художників-постановників, художників-мультиплікаторів і вже мала великий досвід роботи в анімації.

Саме із творчістю молодих пов'язані пошуки нової стилістики, поліжанрових структур у художньому просторі анімаційного фільму, відхід від традиційного трактування казки до її психологічного наповнення у зображенні персонажів. Увага до внутрішнього світу героїв притаманна фільмам-казкам О.Баринової «Хто одержить ананас» (1978), «Золоте курча» (1981), «Ба-бу-ся» (1982).

У фільмі «Ба-бу-ся» (сценарій В.Вінницького та Ю.Шмалько) співіснують два світи – світ реальності і світ фантазії дитини, що є матеріалізацією її свідомості. Ці світи організовано по-різному: і сюжетно,

і ритмово, і стилістично. У своїх мріях хлопчик бачить себе тореадором, космонавтом, сміливим, винахідливим. Але в реальному житті у важку хвилину він кличе на допомогу бабусю, яка рятує його від небезпеки. Характер дитини показано у розвитку. У фіналі фільму герой, нарешті подолавши свою нерішучість і боязкість, заступає дорогу хулігану, що кривдить малюка. У моменті вибору реальність і фантазія поєднуються. Хлопчик стає таким, яким бачив себе у мріях. Цей важливий і радісний у житті дитини момент акцентується музикою – переможним маршем, який допомагає виразити внутрішній стан, піднесеність усіх його почуттів (композитор В.Бистряков).

Манері О.Баринової притаманні тяжіння до парадоксальних ситуацій, своєрідний лукавий гумор, елемент гри. У зображальній трактовці режисер часто йде від книжкової ілюстрації, прагнучи зберегти її виразність, але не на шкоду анімації.

В основі фільму О.Баринової «Твій люблячий друг» (1984), знятого у техніці тотальної анімації, коли рухаються не тільки персонажі, але разом із ними змінюється, «живе» у кадрі й весь навколишній світ, – листи визначного англійського вченого, письменника і педагога Льюїса Керрола, адресовані його друзям – дітям. Своїми листами Керрол прагнув сприяти вихованню у дітях яскравої фантазії, чіпкої уваги, почуття гумору – всього того, що формує у дитини радісне світосприйняття. Послання Керрола сповнені парадоксів дотепних спостережень, комічних ситуацій, своєрідної чарівності створюваних образів. Це, по суті, гра, вигадана письменником, щоб знайти шлях до сердець своїх маленьких друзів.

У сценарії, написаному відомим режисером-аніматором А.Хржановським, і у фільмі збережено своєрідність керролівського способу мислення. Зображення змінюється безперестанно, предмети оживають, шукають і знаходять собі нову форму. Створюється ефект рухливої камери, зміни крупності планів, внутрішньої динамічності зображення. Специфіка стилю керролівських листів – часта гра слів, і у фільмі відбувається постійна трансформація літер і слів, що має смислове значення.

Зображальна структура фільму складна. Ключем до неї стали малюнки самого Керрола, якими він ілюстрував свої листи, а також малюнки, стилізовані під старовинну англійську гравюру, що дає відчуття часу, в якому жив письменник. Стилізований малюнок у картині спо-

лучається із натурними кадрами, перекладками і фотоперекладками. Всі ці елементи зображення, трансформуючись, переходять один в інший. Цікавий прийом – уведення в картину кадрів кінохроніки часів Керрола. Письменника зображено таким чином, ніби він знаходиться у люм'єрівському потязі, де і пише свої листи. Образ самого Керрола сповнений теплоти і доброти, довір'я до дітей. Фільм ліричний, забарвлений почуттям легкого суму. Так дорослі згадують своє дитинство

Дебютний фільм Н.Марченкової «Як Їжачок і Ведмедик міняли небо» (1989, сценарій С.Козлова) – це казка в казці. Дощового, холодного вечора двоє маленьких друзів знаходять таємничу скриньку у захаращеному старому театральному сараї, а в ній, як годиться, чарівні сувої. На кожному з них «своє» небо – літнє, осіннє, зимове. Розгортаючи сувій за сувоєм, Їжачок і Ведмедик міняють «небеса» на яких з'являються герої добре відомих класичних казок: сестриця Оленка і козеня, що є насправді її братиком, Алі-баба, Дюймовочка, Дід Мороз, Баба Яга та її хатинка на курячій нозі. Вони взаємодіють одне з іншим, переходять із «неба» на «небо». Лірична інтонація, з якою пов'язані образи головних героїв, змінюється на іронічну, гротескову, з іншим ритмом зображення.

У фіналі Їжачок і Ведмедик повертаються до своєї «реальної» ліричної стихії. Склавши сувої до скриньки, вони опиняються у цілковитій темряві. Ведмедик бере пензлик і починає малювати місяць, зірочки, що піднімаються тепер уже у «справжнє» небо і освітлюють усе навкруги. Маленькі герої завмирають, спостерігаючи це диво, яке вони створили самі. У фільмі Н.Марченкової застосовано прийом «гри» просторами. Театральні «небеса» – вихід із замкненого простору у світ казки, мистецтва, фантазії. «Справжнє» небо – вихід у метапростір, у космос. І це відбувається тоді, коли герой є не тільки спостерігачем, а й творцем. Фільм збуджує творчу уяву дитини, примушує її замислитися над його загадкою.

Гнучкість, рухливість сприйняття – цю неодмінну рису дитячої фантазії, здатної перетворювати все побачене і почуте в яскраві, зримі образи, враховано у фільмах Н.Марченкової «Твір про дідуся» (1987, сценарій Н.Гузєєвої), «Моя сім'я» (1988, сценарій К.Меліхана).

Оригінальний фільм, пов'язаний із прагненням дитини пізнати навколишній світ і саму себе «Як метелик вивчав життя» (1997) створила режисер Л.Ткачикова за казкою письменника Ю.Винничука. Па-

Кадр з фільму «Велиі і маленькі» (1989, режисер Н.Марченкова)

радоксальна історія щойно народженого метелика, цікавого до всього, розповідається з легкою іронією і симпатією до малюка. Дізнавшись, що життя метеликів коротке, можливо жити йому доведеться лише один день, метелик починає готуватися до смерті, з'являються вінки, жуки з лопатами, звучить траурна музика. Проте з атласу герой дізнається, що він відноситься до виду метеликів-«адміралів», які живуть довго. І от уже як справжній адмірал малюк пливе на кораблі по морю. Отже, у тканину казки входить тема смерті, але так само забарвлена гумором, і тому не дисонує із загальним життєрадісним настроєм картини. Стрімкий ритм, весела несподіваність ситуацій надають цій дотепній анімаційній мініатюрі виразності і закінченості. Це своєрідний «філософський» шлях у пошуках істини.

Про розширення і збагачення стилістично-жанрової палітри дитячого мальованого кіно свідчить також звертання його майстрів до музичного фільму. Досвід музичних фільмів цінний тим, що допомагає дитині проникнути у складний і прекрасний світ музики, розширює її світосприйняття, сферу інтелекту та почуттів. Першими й успішними спробами у цьому напрямі стали стрічки «Пісенька у лісі» (1967) А.Грачової та «Музичні картинки» (1968) Н.Василенко.

«Пісенька у лісі» поставлена за сценарієм поета Я.Акіма. Завданням стрічки є прагнення за десять хвилин її демонстрації вивчити із маленькими глядачами нехитру мелодію і текст, дати їм відчути поетичність музики і природи. Звідси неспішний ритм, певна статичність зображення, стилізоване художником М.Чуриловим під дитячі малюнки. Виразно намальовано і саму героїню – дівчинку. Щоправда, пісня сама по собі могла б бути виразнішою. У даному випадку важли-

во, що Грачова переконливо довела: фільми з таким «прикладним» завданням являють собою досить цікаву галузь творчості і, безумовно, мають право на існування.

Інший принцип покладено в основу стрічки «Музичні картинки», що пропонує юним глядачам зоровий еквівалент трьох музичних п'єс. Втілені на екрані образи музичного твору розбуджують уяву глядача, показують йому, що музика несе в собі не лише настрій, почуття, але і конкретний програмний зміст.

В основі фільму – три невеличкі музичні твори за мотивами збірки Л.Ревуцького «Сонечко»: «Неслухняний», «Хвастуха» та «Чудисько».

Художник-постановник Ю.Скирда використав елементи народного декоративного мистецтва (вишивку, витинанки, орнамент), а художники-аніматори досягли їхнього повного злиття з музикою. Усе це дозволило відчути її народну, національну основу.

Музичний фільм В.Гончарова «Пригоди малюка «Гіпопо» (1974, сценарій С.Куценко) присвячено важливій темі охорони природи. Ця тема розкривається через любов маленького гіпопотамчика до своєї мами, яку викрав хижий браконьєр.

У винахідливо розроблений сюжет уведено елементи детективу і мюзиклу, яким надано пародійного відтінку. Все це урізноманітнює дію, сприяє поглибленню характеристики персонажів. До того ж майже кожен із них має свою пісеньку, що визначає життєве кредо героя, його ставлення до інших. Музика композитора В.Крутікова написана з відчуттям жанрової своєрідності сюжету й характерів персонажів. Художник І.Будзь підкреслив у зовнішності персонажів характерні, часом забавні риси. Гіпопотамша – огрядна й велика, проте надзвичайно симпатична, кумедна і приваблива у крислатому капелюшку з бантом, коли складає букет із кульбабок. Її рухи легкі, навіть граціозні. Бульдог зосереджений, поважний, упевнений у собі, з проникливими очима і неодмінною люлькою в зубах, він уособлює традиційні риси детектива. Усі симпатичні позитивні герої протиставлені Браконьєру, якого зображено підступним, жорстоким, брудним. Особливо майстерно, динамічно і напружено, в дусі справжнього пригодницького фільму вирішено епізод погоні за Браконьєром.

У фіналі конкретна історія про пригоди малюка Гіпопо піднімається до узагальнення за допомогою цікавого прийому – до мультиплікаційних кадрів підмонтовано фотографії різних тварин, супро-

воджувані пісенькою про те, що не можна кривдити звірів. Ненав'язливо автори підводять до висновку, що братів наших менших треба захищати і берегти.

Звернення до музичних казок сприяє новому осмисленню виражальних можливостей анімаційного фільму, його синтетичної природи. Єдність візуальних і музичних рядів, їхня взаємодія, взаємопроникнення складають основу пластичної концепції, зокрема, в картинах Ц.Оршанського «Веселе курча» (1973), «Чудо-мороз» (1974), «Капітошка» (1980) Б.Храневича.

Але у жанрі музичної казки були не тільки здобутки, а й невдачі. Це відбувається тоді, коли «доповнення» музики візуальним рядом не одухотворено єдиною думкою, не підсилює поетичного смислу фільму. «Грицькові книжки» (1979) у формі дитячої мультопери розповідає історію недбайливого учня Грицька, що дуже погано ставився до своїх книжок, а ті, образившись, утекли від нього. У фіналі Грицько зрозумів свою помилку.

Вторинність драматургічного задуму, стилістична розбіжність між зображенням, яке має іронічний характер й усією манерою виконання музичних фрагментів спричинилося до того, що фільм «не прозвучав», хоча окремі його компоненти – музика композитора М.Скорика і робота художника М.Чурилова – заслуговують на високу оцінку.

Принциповою удачею в жанрі музичного фільму стала стрічка О.Вікена «Як Петрик П'яточкін слоників рахував» (1984). Це веселий мюзикл про маленького хлопчика, який ні хвилини не може всидіти спокійно, завдає чимало «головного болю» і власним батькам, і вихователькам у дитячому садку. Щоб відтворити світ дитини, надзвичайно рухливий, сповнений радості буття, режисер і художник М.Чурилов обирають складну і трудомістку техніку, що отримала назву «тотальної анімації». Ця техніка полягає в тому, що художник не відділяє персонажі від фону, декораційного середовища, як повелося від часів Флейшера і Діснея, а малює всі зображення фаза за фазою. Прийом «тотальної анімації» дає можливість створити ефект «текучості» зображення, коли взаємозв'язок між персонажами і середовищем надзвичайно тісний і дозволяє їм «разом» вільно трансформуватися в екранній реальності фільму, що дає змогу по-новому вибудовувати зображальну структуру: включати в неї елементи монтажу, крупних планів, досягати ефекту живої, рухливої камери. Так, у фільму «Як Петрик

П'яточкін...» у деяких сценах виникає прийом «суб'єктивної камери», коли глядачі разом із героєм мчать крутими гірками, і світ буквально перевертається догори ногами. Режисер прагне до відтворення трансформативності світу дитини, пропонуючи веселу гру, сповнену яскравості, радості сприйняття світу.

Метод тотальної анімації вимагає від художників високого професіоналізму у техніці одушевлення персонажів у їхньому зв'язку з довкіллям. Високий рівень майстерності продемонстрували у фільмі художники-аніматори (деякі сцени зроблено самим О.Вікеном). Велику роль у такому жанрі, як мюзикл, відіграє, звичайно, озвучення. Всі ролі виконала відома співачка Н.Рожкова, яка продемонструвала вміння знайти характерні фарби для кожного персонажу. Стрімка, сучасно аранжована музика В.Бистрякова підсилює динамічну експресію, рухливість зображення, його емоційний вплив на глядача.

Досвід музичної казки в українській анімації виявив різноманітні моделі взаємозв'язків музики з візуальним рядом: музика може виконувати формоутворюючі, драматургічні функції («Чотири нерозлучні таргани і цвіркун» (1975) В.Гончарова, «Плутанина» (1982) І.Гурвич за однойменним віршем К.Чуковського, «Як Петрик П'яточкін слоників рахував» (1984) О.Вікена, «Ходить гарбуз по городу» (1997) В.Костилєвої); функції «прикладні», ілюстративні, коли на перший план виходить оповідальне начало, зображення («Пісенька в лісі» (1967) А.Грачової, «Грицькові книжки» (1979) Є.Пружанського, «Пиріг із сміяникою» (1980) О.Баринової), рівнозначні функції щодо зорового ряду, коли вони розвиваються паралельно («Пригоди малюка Гіпопо» (1974) В.Гончарова, «Капітошка» (1980) Б.Храневича, «Чудо-мороз» (1974) Ц.Оршанського, «Музичні картинки» (1968) Н.Василенко).

Звернення до музичних фільмів сприяло осмисленню нових виразних можливостей синтетичного за своєю природою анімаційного мистецтва, нових аспектів взаємопроникнення, взаємодії музичного і візуального пластів, нетрадиційних прийомів сюжетоскладання, нових принципів жанротворення.

1968 року у Творчому об'єднанні художньої мультиплікації починається виробництво лялькових, або об'ємних кінокартин. Майже усі вони також були адресовані дітям і, по суті, належали до фільмів-казок. Розвиток лялькового кіно у республіці насамперед пов'язаний із освоєнням творчого досвіду цього виду мистецтва, особливо фільмів

30-х років, передусім стрічки О.Птушка «Новий Гуллівер» (1933), що тріумфально обійшла екрани усього світу. У 60 – 70-х роках виходить ряд лялькових фільмів, створених на студії «Союзмультфільм»: «Кінець чорної топі», «Хто сказав «мяу»?» В.Дегтярьова, «Баня» С.Юткевича, А.Карановича, «Мій зелений крокодил» В.Курчевського, «Вікно» Б.Степанцева, «Лівша», «Пори року», «Рукавичка», «Крокодил Гена» Р.Качанова, «Клубок» М.Серебрякова, багато стрічок латвійських та грузинських аніматорів, які поставили об'ємну анімацію врівень із мальованим кіно, подолали скептичне ставлення до неї як до обмеженого за своїми виражальними засобами виду мистецтва. В Україні розвиток лялькового кіно пов'язаний насамперед із творчістю його фундатора режисера Л.Зарубіна, який дебютував картиною «Подарунок» (1968), що була експериментальною роботою, бо автори ще тільки освоювали технологію об'ємної анімації, розпочату кількома рекламними роликами. Режисер і ляльководи вчилися використовувати «акторські» можливості ляльок, мімічну й динамічну обмеженість об'ємних персонажів як спеціальний прийом, доступний лише їм засіб виразності.

Та вже у наступному фільмі «Івасик-Телесик» (1968), створеному за популярною народною казкою, режисер починає більш упевнено враховувати особливості лялькового фільму. Сюжет казки викладено без суттєвих відступів від першоджерела, без надмірностей у діалогах, чітко і стримано. Знайдено виразний зображальний ряд фільму. Порівняно із «Подарунком» тут поліпшився і рух ляльок, і динаміка фільму в цілому. Та все ж ляльки тут не дуже виразні (мало характерні, надто близькі до «натуральності»). До того ж «Івасик-Телесик» у своїй об'ємно-анімаційній версії дещо загубив поетичність, притаманну саме цій народній казці, перетворився на казку побутову, як і наступний фільм Л.Зарубіна «Страшний звір» (1969).

Більш упевнено, з професійного боку, зроблено стрічки «Як їжачок шубку міняв» (1970) «Про мишеня, яке хотіло бути схожим на людину» (1973), «Оленятко – білі ріжки» (1974), «Курча в клітинку» (1978). Режисер добре організовує кадр, виявляє в «акторській» грі ляльок типові риси людських характерів.

Можна констатувати, що процес освоєння техніки та технології у ляльковій анімації проходив у більш стислий термін, аніж це було із фільмами графічними. Якщо порівняти перші фільми Л.Зарубіна з йо-

го стрічками «Бегемот і сонце» чи «Про порося, яке вміло грати в шашки» (обидві 1972 р.), то можна побачити безумовний поступ уперед, безперечний прогрес митця в освоєнні технології конструювання руху ляльок, нарешті в операторській роботі, яка в об'ємно-анімаційному кіно має дуже велике значення. І в «Поросятку», і в «Бегемоті» уже з'явилися чітко окреслені характери героїв, ляльки стали конструктивно виразнішими, їхній рух більш легким, невимушеним.

Фільм Л.Зарубіна «Про Порося, яке вміло грати у шашки» привертає увагу насамперед цілком визначеними персонажами. Сюжет (сценарій В.Капустяна) базується на конфлікті характерів – розумного, чарівного у своїй наївності Поросятка і дурного, цинічного, злого Вовка. Поросятко звертається до Вовка із пропозицією зіграти у шашки. На що той цинічно відповідає: «З поросятками я граю в інші ігри. Знаєш таку – хто кого з'їсть? Ні? Ну, давай так – спочатку у шашки, а потім хто кого з'їсть». Із зіткненням цих характерів і народжується комізм стрічки. Поросятко у чистенькому, акуратному костюмчику нагадує тих розумних хлопчиків, яким товариші часто дають прізвисько «Професор». Строго відібрано деталі, що характеризують героя: маленькі вушка, чубчик на голові, окуляри (художник О.Охрімець).

Не банальні і типажі Дядечка Лева, Коника. Лише Вовк за своєю зовнішністю і навіть озвучуванням нагадує подібний персонаж із відомого фільму В.Котьоночкіна «Ну, постривай!» Не можна не відзначити і деяку зображальну різностильність фільму, адже ляльки, які тут «грають», виготовлені із різних матеріалів. Є відмінності у їхньому скульптурному вирішенні. С.Образцов підкреслював, що єдність вирішення ляльок необхідна для того, щоб ляльки, які «грають» в одному спектаклі, могли не дискредитувати одна одну, а виглядати однією сім'єю, одним народцем... Ця єдність має бути і в методі вирішення деталей, і у фактурі, і у загальному скульптурному вирішенні ляльок...» [15]. Це твердження справедливе і для кінофільму.

Певною мірою недоліки стрічки компенсуються правдивістю поведінки персонажів, багатством життєвих спостережень, яскравих деталей. Особливо майстерно зображено матч Поросятка із Вовком. Упевнений у своїй перемозі, Вовк грає грубо, нечесно, позує перед публікою, всіляко демонструє свою зневагу до супротивника. Поросятко ж грає серйозно, вдумливо, навіть не помічаючи, що відбувається навкруги. І перемагає. Із незрівнянним виразом серйозності, наївності і

Кадр з фільму «Казка про чудесного лікаря» (1979, режисер Л.Зарубін)

впевненості в собі він говорить Вовкові: «Ви програли», хоча виграш може коштувати йому життя. Чимало влучних та яскравих деталей спостерігаємо і в поведінці болільників, які жваво реагують на перипетії матчу, сміються над невдахою Вовком. Автори загалом художньо переконливо розвінчують і висміюють людей, які звикли діяти з «позиції сили», показуючи всю їхню неспроможність перед розумом і справедливістю. Фільм відзначається зрослою зображальною культурою: різноманітністю мізансцен, активністю тла, середовища, колористичного вирішення.

1979 року Л.Зарубін поставив фільм «Казка про чудесного лікаря», адресований дітям старшого віку і дорослим глядачам. Сценарій В.Капустяна, написаний за мотивами польської казки, був саме тією літературною першоосновою, що дала режисерові можливість створити фільм на рівні кращих зразків лялькового кіно. Філософська легенда порушує проблему вибору, професіонального і громадянського обов'язку.

Молодий лікар уклав угоду із самою смертю. Вона наділила його чудесними властивостями виліковувати будь-які хвороби, але поставила умову – якщо вона стане у ногах хворого, той одужає, якщо ж у головах – ця людина її. Багатьох лікар повернув до життя. Проте якось смерть прийшла і невблаганно стала у головах хворої матері лікаря. Лікар наперекір смерті вилікував матір. Порушив страшну угоду і вдруге. За це він заплатив власним життям, але свій моральний обов'язок виконав до кінця. Віра у сили людини, що вступила у боротьбу із самою смертю – смислова і емоційна домінанта цього твору.

Фільм відзначається високою зображальною культурою, монумен-

Кадр з фільму «Ключ» (2005, режисер О.Педан)

тальністю образів (художник М.Сапожников). Об'ємні композиції тут гармонійно сполучаються із гравюрами, які відтворюють атмосферу і місце дії. «Будуючи» кадр, автори досягають органічного переходу від плоского до об'ємного зображення. Композитор Н.Меншиков написав музику, що надзвичайно тактовно сполучається із зображенням, передаючи трагічний і водночас оптимістично-урочистий зміст глибокої філософської притчі.

У 1980 – 1990 роки Л.Зарбін створює фільми «Сонценятко, Андрійко та темрява» (1981), «Ванька Жуков» (1982), «Людина у футлярі» (1983), «Щасливий принц» (1990), «Полювання» (1992), «Тредичино» (1993). Але хоча вони і піднімають гострі проблеми моралі, ці фільми не розширили межі традиційних форм лялькового кіно. Звернення до чеховської прози в картинах «Ванька Жуков», «Людина у футлярі» саме по собі було кроком уперед у нашій анімації. Проте режисер пішов шляхом копіювання натури, спробував використати ляльок як живих акторів, що призвело до якогось дивного гротеску.

Кілька років Л.Зарубін залишався, власне, єдиним режисером, який працював у галузі об'ємної анімації. Подальший її розвиток пов'язаний із приливом нових творчих сил. І.Гурвич взялася, наприклад, за постановку об'ємного фільму «Пригоди Жирафки» (1973, сценарій С.Куценко) в якому діють не традиційні ляльки, а різні предмети. В ролі жирафки виступає звичайна дитяча шкарпетка. Прекрасно «грають» свою роль рукавички-жабки, валіза-бегемот, шапки-ушанки, що стають ведмежатами. Пошуки в галузі об'ємної анімації І.Гурвич продовжила у картинах «Гра» (1985), «Біла арена» (1987), де також ге-

рої – не традиційні ляльки, а реальні предмети (голка, нитки, ножиці), або фігурки, виготовлені із білого ватману.

Фільми, де фігурують знайомі дитині предмети, введені у систему твору як його сюжетно-тематичний центр, моделюють художній світ, аналогічний ігровому світу малюків. «Живі» іграшки і ляльки, «олюднений» предметний світ – усе, чого торкається уява дитини у грі, входить до персонажної системи дитячих творів. «Під час гри народжується маленький «театр», – пише Джанні Родарі, – де виконують ролі порцелянове ведмежа і міні підйомний кран, фігурують будиночки та машинки, на сцену виходять друзі та родичі, з'являються і зникають казкові персонажі» [16]. Саме орієнтація на психологічні особливості уяви дитини визначає комунікативні властивості дитячої анімації.

У дебютному фільмі «Ниточка і кошеня» (1974) режисер В.Костилєва розвиває тенденцію, що була започаткована у «Пригодах Жирафки».

Герої цього оригінального фільму – живе кошеня і клубки ниток із кошика для рукоділля. Кошеня бавиться з клубками і геть у них заплутується. Нитки починають «самостійне життя». Тендітна дівчинка з ниточки, товсті дідусі-клубочки, ліс, що виникає з ниточки – усе це зроблено з тонким розумінням психології дитини, якій надзвичайно близьке і зрозуміле те, що відбувається на екрані. Успіх режисера поділяє і художник-постановник М.Сапожников.

«Ниточка і кошеня» донині лишається однією із кращих картин нашої лялькової анімації.

Наступна стрічка В.Костилєвої «Казки про машини» (1975) свідчила про впевнене професійне зростання митця. Це кілька маленьких оповідань, героями яких виступають іграшкові машинки. У цих своєрідних персонажах проступають людські риси, близькі й зрозумілі дітям. Але у порівнянні з поетичною, чарівливою «Ниточкою» цей фільм вийшов більш раціоналістичним.

Персонажі фільму В.Костилєвої «З життя олівців» (1988), так само добре знайомий дітям, – два олівці, лінійка, точилка, за допомогою яких автор втілює думку про те, що творче начало завжди має бути вільним.

В.Костилєвій належить перша і єдина спроба створити ляльковий серійний фільм (15 серій) про пригоди бегемотика Гопа і кошенятка Тутті (сценарій Ж.Вітензон). У творчому доробку режисера, що складає понад 30 картин, чимало стрічок, зроблених із відчуттям фактури матеріалу, умінням наділяти персонажі характерними рисами, придумувати

точні деталі. «Дуже давня казка», «Крилатий майстер» (1984), «Кам'яні історії» (1991), «Тополя» (1996), «Ходить гарбуз по городу» (1996).

Останні три картини створено в умовах нової суспільної реальності, коли знято всілякі табу щодо національної тематики, зображення народної міфології, обрядів, ритуалів тощо. «Тополя» – екранізація сповненої трагізму, туги за Україною однойменної поеми Т.Шевченка (твір написано 1839 р. у Санкт-Петербурзі). Літературний матеріал був дуже важким для екранізації, адже в поемі багато ліричних відступів, описів природи. Важливо було не лише відтворити фабулу – історію дівчини, яка через нещасливе кохання померла і перетворилася на одиноку тополю, а й передати ліричне почуття поета. Світ поезії Т.Шевченка надзвичайно емоційний, він простий і складний, реальний і міфологічний водночас і вимагає особливих виражальних засобів, особливої тонкості у його трактуванні. Ключем до створення візуального ряду природно стало малярство самого поета. Автори досягли прозорості, акварельності, живописності фонів, що відтворюють прекрасну природу української землі. І разом з тим в атмосферу картини привносять фарби, що народжують передчуття невідворотності біди. Опале осіннє листя, розбитий глечик, чорне гайвороння на полі, навислі темні хмари – її прикмети. Проте літературний матеріал вимагав більшого психологічного наповнення, що для лялькового кіно досить складне завдання і розв'язати його цілком не вдалося. Не до кінця подолана ілюстративність, самодостатність зорового ряду стали на заваді до створення цілісного художнього образу.

Зовсім інша тональність у фільмі «Ходить гарбуз по городу». Це стихія жартівливої народної пісні, анекдоту. Вони є драматургічною основою стрічки, де оригінально інтерпретується козацька тема. Кохання Козака-буряка і Дівчини-морквиці показане з гумором і лукавістю, характерною для фольклорної традиції. Персонажі-ляльки близькі і зрозумілі дітям, із олюдненням рослинного світу вони зустрічалися у фольклорних і літературних казках (згадаймо лише «Чіполліно» Дж.Радарі). Органічно введено в дію елементи народної обрядовості, пов'язані із заручинами і весіллям.

Своє слово у ляльковій анімації сказав і режисер А.Кирик. Його перший фільм «Паперовий змій» (1978) мав експериментальний характер, спробу синтезування у художньому просторі картини стилістично різнорідних пластів, двох типів умовності, притаманних натурному і анімаційному кіно. Історія взаємин дівчинки, цуценяти і папе-

рового змія (сценарій Ж.Вітензон) відбувається у натурно знятому місті і вирішується виключно пластичними засобами, без тексту.

Пошуки нових виразних можливостей анімації режисер продовжив у своїх наступних фільмах: «Фламандський хлопчик» (1981), «Журавушка» (1982), «Як було написано першого листа» (1984, за однойменним твором Р.Кіплінга). Всі вони позначені прагненням до експерименту, але не завжди переконливим. Так, оригінально задумана стрічка «Кошеня» (1979), де сполучалося негативне зображення натурного персонажу із намальованим, стала творчою невдачею режисера, бо в картині не було досягнуто єдності виражальних компонентів: драматургічного, пластичного, звукового.

Новітня українська анімація представлена переважно об'ємними картинами студії «Укранімафільм». Особливий успіх випав на долю фільму «Йшов трамвай №9» режисера-дебютанта С.Коваля, удостоєного Гран-прі на кінофестивалі «Крок-2002» і «Срібного ведмедя» на Берлінському кінофестивалі. Картина відзначається дотепністю, свіжим поглядом на повсякденне життя звичайних людей, точністю зображального рішення. Саме обрана автором техніка пластиліну з її здатністю миттєво змінювати форму відкрила можливість показати, що відбувається у тісноті трамваю, де пасажири «злиплися» в одну купу, як оселедці в бочці. Але кожний займається своєю «справою»: той пліткує, той лізе до сусідської кишені, ті посварилися і вже кидають одне одному образливі слова, що на очах у глядача знаходять зорове втілення. Тут «грає» кожна деталь, комічними «гегами» наповнено весь фільм. Смішні, ексцентрично шаржові персонажі з помітними і всім зрозумілими вадами і слабкостями – це ми самі і наше життя, що, подібне до старенького, хиткого трамваю, який у фінальних кадрах немов розчиняється у повітрі, прямує в нікуди.

Стрічка О.Педана «Світла особистість» визнана кращим короткометражним фільмом «МКФ «Молодість 2001» і нагороджена призом фестивалю «Золотий Витязь 2002», – об'ємна анімація, де персонажі – вимикач і звичайні електричні лампочки. Виявляється, за допомогою таких оригінальних героїв можна розповісти про вічне кохання, якщо наділили їх душею. Предмети тут мають свій «голос» – ніжний і дзвінкий. Поетичність, особлива лірична атмосфера відрізняє цей твір.

Обидва фільми адресовано як дорослому, так і дитячому глядачу старшого віку.

Отже, об'ємна анімація – перспективна галузь нашого анімаційного кіно. Особливо в умовах сучасних реалій виробництва на студії анімафільм, де традиційний поточний метод фільмування, необхідний для творення мальованих фільмів, уже неможливий.

Кадр з фільму «Війна яблук та гусені» (2005, режисер Н.Марченкова)

Серед явищ дитячої української анімації, що відзначені безумовною популярністю, помітне місце посідають фільми Д.Черкаського «Пригоди капітана Врунгеля» (1976 – 1979), «Лікар Айболить» (1984), «Острів скарбів» (1988).

Усі стрічки поставлено за популярними літературними творами, які містять казкове, фантастично-пригодницьке, комедійне начало. Досвід цих фільмів справді унікальний, адже це перші багатосерійні мальовані стрічки, створені для телевізійного екрану.

Телебачення, що має документальну природу, висуває перед художником свої специфічні умови, проте й відкриває нові можливості. Образ поточної миті, яка проходить на очах у глядача, об'єднує на телеекрані різнорідні стихії. Те, що представляється, не має бути завершеним, воно завершується на наших очах. І тому випадкове і непередбачене відіграє тут не менш важливу роль, ніж жорстка конструкція жанру. Якщо в кіно «чуже» – те, що «береться» з літератури, пластичних мистецтв, має обов'язково переплавлятися за законами цього мистецтва, відливатися у закінчену форму, то у телевізійному фільмі елементи різних мистецтв можуть сполучатися більш вільно і не виглядати при цьому чужорідними.

«Запозичені» з інших мистецтв естрадні номери, циркові антре, елементи мюзиклу, введені у тканину телевізійної казки, виглядають у ній органічними, мають свій «голос», зберігають свою магію впли-

ву, не створюють враження вставних номерів. Отже перед художником відкривається простір для імпровізації, гри різними жанровими формами.

Фільми Д.Черкаського – це не екранізації у звичному розумінні, не адекватне екранне втілення літературних творів, а їхнє переповідання в ексцентричному, трюковому плані. Це ближче до того, що за кордоном отримало назву «Play» («Play-Bach», «Play-Strindberg»), що можна перекласти як «граємо». Елемент «Play» притаманний тією чи іншою мірою усім телевізійним картинам Д.Черкаського. Гостре відчуття комічного, що надзвичайно близьке дітям, притаманне й природі обдарування режисера. У його картинах панує атмосфера гри, гумору, веселого, сміху. При цьому тут немає ні краплини дидактики, а, проте, і герої стрічок, і глядачі отримують моральний урок. Зберігаючи авторський посил літературних творів, режисер трансформує їхній матеріал за принципом пародії, сюжети зазнають активної авторської обробки у стилістичному, жанровому плані. Авторська уява допускає вільне трактування образів, в окремих випадках «перевернення» характеристик героїв, мотивації їхніх учинків. Уже перша телевізійна стрічка Д.Черкаського була зустрінута з величезним ентузіазмом і більше як чверть століття не сходить з екранів. Її довголіття свідчить, що глядач в усі часи потребує динамічного, заснованого на ексцентриці, трюках, буфонаді, гротеску видовища.

Зазвичай, у серійних фільмах із постійними героями, де кожна серія є самостійною історією, автори не прив'язані до певного сюжету. Але повість О.Некрасова «Пригоди капітана Врунгеля» – твір із завершеним сюжетом, і тому тут важливий єдиний принцип у підході до його трактування. Д.Черкаський разом з автором сценарію І.Воробйовим, зберігши основну фабулу (пригоди, пов'язані із участю в міжнародній регаті яхти, керованої старим «морським вовком» капітаном Врунгелем), наповнили її новими епізодами, фабульними лініями. Іронічна за стилістичною ознакою повість О.Некрасова переведена у жанр ексцентричної комедії, де вільно, але органічно співіснують трюкова, пригодницька стихія з гротеском, мюзиклом, пародією на гангстерські стрічки, сатирою. І всі ці жанрові модифікації синтезовано в єдиний художній комплекс.

Використовуючи багатоплановість комедійного образу, автори вибудовують оповідь на протиставленні двох стилістичних структур. По-

зитивних героїв – капітана Врунгеля і його команду змальовано з легкою авторською іронією, доброзичливим гумором. Це за ознакою дружній шарж. Христофор Боніфатієвич Врунгель, спокійний, мудрий, розсудливий, здатний знайти вихід із будь-якої найскладнішої ситуації. Матрос Лом – трохи недотепа і невдаха. Буфонне, фарсове зображення визначає світ гангстерів і бандитів, які намагаються зашкодити радянській яхті, ведуть темну підступну гру. Карикатурно «знижені» гангстери, «шеф», який керує всією операцією, нещадно висміюються у своїх марних спробах протистояти хитромудрому капітану Врунгелю. Посеред цих персонажів знаходиться «жертва» обставин Фукс, котрий спочатку працює на «шефа», а згодом усвідомивши всю підступність гангстерів, допомагає Врунгелю і його команді виграти регату. В цьому образі ще одна варіація теми «маленька людина» з її коливаннями між злом і добром і, нарешті, віднаходженням самої себе, ставши на бік справедливості.

Літературні образи втілено на екрані з тонким розумінням анімаційної умовності. Художники Н.Гузь і Р.Сахалтуєв створювали типажні характеристики персонажів, застосовуючи різні міри перебільшення, яке відчутніше виступає в образах негативних, гротескових. Цікаво, що втаємничений до пори «шеф» спочатку представлений лише «частково». На екрані – його рука з величезним перснем на пальці і товстий рот із сигарою у зубах. Лише згодом персонаж «матеріалізується». Цей прийом дозволяє зосередити увагу на основному у характері «головного мафіозі», робить його виразнішим. Важливим компонентом творення образів персонажів стало їхнє озвучення акторами З.Гердтом, Є.Паперним, С.Фарадою та іншими.

Невичерпна вигадка авторів у творенні смішних ситуацій, дотепні пластичні характеристики героїв, динамічний ритм – усе це зробило стрічку захоплюючим видовищем. Стилістично єдина із зображенням музика композитора Фіртича, якій так само притаманна пародійність, гротесковість. Музичні дивертисменти прикрашають фільм, знаменита жартівлива пісенька «Ми бандито, гангстерито...» «пішла в люди», стала популярним хітом.

Звернувшись до твору Р.Стівенсона «Острів скарбів» режисер пішов ще далі в експериментуванні із добре відомим літературним матеріалом. Зберігши основну фабульну лінію роману – полювання за скарбами капітана Флінта (сценарій написано Д.Черкаським спільно

з Ю.Аліковим) – режисер розгорнув оповідь у бік ексцентричної комедії, максимально наповнивши її трюками, гегами, обігруючи кожний крок, кожний жест персонажів. Пригодницький сюжет трансформовано в справжній карнавал.

У просторі карнавального дійства вводяться нові структурні елементи. Це передусім сцени з живими акторами, знятими деформуючою оптикою, які виступають у ролі своєрідних скоморохів. Вони з'являються у пролозі і супроводжують дію впродовж усього фільму, здійснюючи різні функції: то грають певні фабульні епізоди, то подають коментар до подій часто у формі музично-пісенних номерів, то прямо звертаються до глядачів («Шановні глядачі, не хвилюйтеся! Цей страшний пірат нічого не зробить Джиму, бо він кожного ранку робить зарядку...») Саме через подібні коментарі проступає виразна риса жанрових переробок – відзнака двох (як мінімум) епох: тієї, коли створювалося літературне першоджерело і тієї, коли воно відтворювалося на екрані. Таке зіткнення, возведене у стилістичний принцип, народжує комедійний ефект. Актори співають пісеньки на теми завжди актуальні, але знакові для нашого часу: про шкоду пияцтва («У здоровому тілі здоровий дух»), куріння («Мінздрав попереджує»), користолюбства («Роби гроші»). Тексти, написані Н.Олєвим і А.Балагіним, надзвичайно дотепні, сповнені алюзій, асоціацій із сучасністю.

Елементи мюзиклу органічно входять у тканину фільму, урізноманітнюючи дію. Композитор В.Бистряков написав музику, що не тільки завдає зображенню стрімкий ритм, а й якнайкраще відповідає поліжанровій структурі стрічки. Іноді виникає враження, що ту чи іншу сцену супроводжує гра тапера, як у німих кінотеатрах, іноді це цілком сучасні джазові композиції. А пісенька «Фортуна-лотерея» також стала хітом.

Майстер графічного гротеску художник Р.Сахалтуєв створює типажі персонажів, наділяючи кожного характерною ознакою: бравий вояка капітан Стілетт має квадратну статуру і величезні еполети, вихований і розумний хлопчик Джим – тендітну постать, руде волосся і окуляри, рот життєрадісного лікаря Лівсі завжди відкритий у посмішці і т.ін. Кожний персонаж представляється глядачу через жартівливу характеристику-досьє, що подається у титрах-написах і одночасно озвучується за кадром (наприклад, «Капітан Біллі Бонс багато п'є і завжди застуджений. Характер паскудний. Не одружений»). Озвучування героїв додає їм характерних ознак (актори А.Джигарханян, Б.Featuresнюк, Є.Паперний, Ю.Яко-

влєв, В.Чигляєв, В.Бессараб та ін.). Карнавальна стихія охоплює всі жанрові компоненти і примушує їх закрутитися у коловороті подій. Каскад надзвичайно смішних, дотепних трюків – фірмова марка фільмів Д.Черкаського – майстра захоплюючого, надзвичайно популярного у глядачів різних вікових категорій анімаційного кіно.

ЖИВА ВОДА НАРОДНИХ ДЖЕРЕЛ

Звертаючись до фольклорних джерел, українська анімація найбільш активно засвоювала казку як провідний жанр мистецтва для дітей, як скарбницю моральних норм, вироблених народом упродовж свого історичного розвитку. Але не тільки казкою живе анімація. Митців приваблюють розмаїтість фольклорних жанрів, різні моделі функціонування народної культури, які зовсім не є музейними реліктами. В їхній основі лежить загальноприйнятий погляд на світ, загальні для всіх цінності, почуття. Головна цінність фольклорної естетики – традиція, що містить віковічні першооснови буття, які залишаються незмінними в усі часи. Фольклорна естетика уникає життєподібності, прямого копіювання реальності. У народній казці, пісні, епічному сказанні дійсність радикально перетворюється засобами фантастики, гротеску, художньої ідеалізації і робиться це в ім'я вищої цілі – неодмінної перемоги добра, світлого начала, відновлення порушеної гармонії життя. Це не означає, що у фольклорній естетиці зовсім відсутнє сумне, іноді страшне, трагічне, проте за народною традицією воно завжди має життєстверджуючу спрямованість.

Кадр з фільму «Острів скарбів» (1988, режисер Д.Черкаський)

У 60 – 70 роки в українській художній культурі спостерігався новий підйом інтересу до художньої традиції, особливо до народнопоетичної творчості. Цей інтерес прослідковуємо в літературі у творах П.Загребельного, І.Драча, Д.Павличка, М.Вінграновського, Л.Ко-

Кадр з фільму «Микита Кожум'яка» (1965, режисер Н.Василенко)

стенко; у музиці композиторів М.Скорика, І.Станковича, Ю.Селівестрова, Л.Грабовського, В.Губи, Л.Дичко, в образотворчому мистецтві, представленому іменами І.Марчука, М.Примаченко, К.Білокур та багатьох інших митців.

У кінематографі цей період ознаменувався новою хвилею «поетичного кіно». Фільми «Тіні забутих предків» С.Параджанова, «Криниця для спраглих», «Вечір проти Івана Купала» Ю.Іллєнка, «Камінний хрест», «Захар Беркут» Л.Осики, «Сон» В.Денисенка, що своїм корінням сягають глибин народної культури, стали фактом національного відродження нашого кіно.

Не залишилася осторонь цих перспективних пошуків і українська анімація, яка також виростала із одного з найглибших та плідних своїх джерел – з народного мистецтва.

Фольклор як історична пам'ять народу своїм сутнісним змістом органічно входить у сьогодення і є життєдайним джерелом, з якого мистецтво черпає теми, ідеї, образи, збагачуючись новими художніми формами. Саме із зверненням до фольклорної традиції пов'язаний процес національного самовизначення української анімації. Безсумнівно, що риси самобутньої школи особливо проступають у фільмах, створених на основі народного епосу, де закарбовані образи героїв – захисників Вітчизни, які уособлюють соціальні та морально-етичні ідеали широких мас.

У своїх найбільш значних творах «Микита Кожум'яка» (1965), «Маруся Богуславка» (1966) «Сказання про Ігорів похід» (1972) режисер Н.Василенко продовжує лінію, розпочату ще у довоєнний період фільмом «Чарівний перстень». Вона створює епічні картини на матеріалі народного фольклору, стародавньої літератури. У фільмах Н.Ва-

силенко чітко проявилася суттєва риса української анімації – міцний і глибокий зв'язок із національною культурою, народними традиціями мистецтва. Фольклорні джерела щедро живлять драматургічну, зображальну основу фільмів митця.

У народній билині «Микита Кожум'яка» оживають картини Київської Русі, і виглядають вони так, як донесли їх до нас вічно живі фрески Софії Київської, стародавні перекази. У стилістиці фільму відчутний благотворний уплив видатного твору староруського епосу – «Слова о полку Ігоревім": вільний, розлогий ритм оповіді, ясні, насичені кольори зображення надають стрічці спокійної урочистості. Режисер і художники-постановники О.Лавров та Ю.Скирда зримо втілили образи, події й епічну атмосферу народної билини, світ якої становить водночас казка і дійсність, вигадка й історія.

Вони щедро використали багатющий матеріал народного пластичного мистецтва – від лубка до фрескового живопису. Яскрава кольорова гама, умовна трактовка простору забезпечили органічне злиття персонажів і середовища.

Особливо точно зроблено в картині кадри народних масових сцен – багатофігурні композиції з незвичною розлогою мізансценою: трьома шляхами-ріками по діагоналі, які щоразу повторюються у різних варіантах, неначе рефрен із народної думи: «Ой, три шляхи широкії докупи зійшлися». Тактовно і доречно використовують автори й символіку, яка концентрує та узагальнює дію. Сюжетно-композиційна побудова фільму, подібно до розгорнутої сонатної форми, складається з трьох основних епізодів: мир – війна – мир, завойований у борні.

Після символічної заставки, де зіткнулися у смертельному двобої червоний і чорний воїни, йдуть картини мирного життя слов'ян. Уперше, мабуть на анімаційному екрані розгортається епічна дія. Виникає образ стародавньої Русі з її білокамінними світлицями, блакитним небом, широкими річками, з її добрими і красивими людьми, зайнятими мирною працею. Здається, ми відчуваємо подих тих далеких сторіч, коли закладалися основи нашої державності. Прагнучи відтворити історичну своєрідність цієї дійсності, режисер Н.Василенко і художники-постановники О.Лавров та Ю.Скирда надають їй билинного забарвлення. Вона немовби зійшла зі сторінок стародавніх сказань (наприклад, ярмарок з його гомінкою яскравою юрбою, сценки народного побуту).

Якщо перша частина оповідальна, спокійна, пронизана м'яким гумором, то в середньому епізоді – навалі половців – події більш драматизовано, прискорюється темп оповіді, тривожно вривається трагічна нота – ідуть вороги. Автори широко застосовують символіку, що концентрує, узагальнює дію. Чорні птахи – стерв'ятники – шматують білого лебедя. Земля, всіяна зброєю руських воїнів, – символ поразки. Драматизм наростає. На екрані стрімко розгортаються сцени навали половців, які несуть на руську землю смерть, горе, сльози, руйнування. Збирається у похід разом із військом Микита Кожум'яка.

І, нарешті, кульмінація – бій Микити із половцями, втеча ворогів. Знову оповідь входить у спокійне розлоге русло. Повертається руська дружина до рідного міста. Починається народне свято. По блакитному морю під мирним небом пливе білий корабель.

Перший і фінальний епізоди зображально вирішені у традиціях народного малюнка з його чистими і яскравими фарбами, у центральному – переважає стилістика стародавнього фрескового живопису, що надає зображенню особливої значимості, урочистості, трагізму. Така «різностильність» тут художньо виправдана і не порушує цілісності зорового ряду.

Перед митцями, що працювали над стрічкою, виникла проблема відтворення героїчного за своєю природою народного епосу, позитивних персонажів, центральний з яких – Микита Кожум'яка. А це надзвичайно складно у мальованому кіно, оскільки треба знайти ту міру умовності, яка потрібна, щоб відійти від гротескності, але не стати на шлях натуралізму. Художникам вдалося подолати як творчі, так і технічні труднощі. Типаж Микити Кожум'яки відповідає образу билинного героя – сильного, мужнього, доброго. Це справжній велетень, в якому уособлено кращі риси народу, любов до батьківщини, готовність віддати за неї життя, відвага трудової людини. Це підкреслюється як драматургічними, так і зображальними засобами за допомогою широко застосованого прийому гіперболи. Не одну шкіру несе він мочити у Дніпрі, а зразу дванадцять, легко підіймає діжку, яку не могли підняти кілька чоловік, без великих зусиль долає бика. В епізоді ворожої навали образ Микити Кожум'яки набуває героїчного звучання, істинної билинності. Микита перетинає шлях ворогам. Його бій із половцем вирішує долю батьківщини. Піднімає і кидає Микита ворога, і той входить у землю, як усе темне і зле, що має загинути. Отже, образ

Микити Кожум'яки уособлює всю силу руського війська; його подвиг належить не окремій реальній людині, а цілій богатирській раті. Подібні перебільшення мають свою художню логіку, грунтуються на виробленій народною поетикою системі образних узагальнень.

Важливу роль у створенні анімаційної версії билини відіграє звуковий ряд. Дикторський коментар стилізовано під неспішну оповідь народного сказителя з її особливою інтонацією, розміреним ритмом. Образному розкриттю теми та ідеї твору сприяє музика композитора А.Штогаренка. Вона сповнена епічності, героїчного пафосу. Композитор широко використовує старовинні мелодії, народний мелос. І це робиться не для «колориту», а для створення історично вірогідної та емоційно-піднесеної атмосфери фільму.

У кінокартині «Микита Кожум'яка» вперше повною мірою виявилися особливі риси обдарування Н.Василенко, яка вельми близько підійшла до створення епічного народного характеру.

Наступним фільмом режисера стала стрічка «Маруся Богуславка», в основу якої покладено відому українську думу. До образу Марусі Богуславки не раз зверталися українські митці. Можна назвати балет А.Свєчникова «Маруся Богуславка», ораторію М.Вериківського «Дума про дівку-бранку». Цей образ вірної дочки українського народу привертав митців своєю героїчною спрямованістю і внутрішнім драматизмом. Жінка, що визволила з неволі своїх співвітчизників, просить залишити її на чужині, бо вже «потуречилась, побасурманилась». Однак ми побачимо далі, що цей сюжетно-психологічний мотив у фільму буде переосмислено.

За своєю поетикою українська дума дещо відрізняється від билини і таких жанрів українського фольклору, як історична пісня, легенда, поетичний переказ. Дума ощадніше використовує гіперболу, дія у ній більш локальна (це переважно втеча з полону), послідовніше йде за фактами (недарма цикл дум, які розповідали про турецько-татарську неволю, називали ще «невільничими піснями»). Маруся Богуславка, наприклад, визволяє своїх земляків із турецького полону; скориставшись відсутністю паші, відкриває перед козаками-невільниками двері їхньої темниці. При цьому обігрувалася навіть така конкретна деталь, як довірені Богуславці ключі.

Дума, що виходить із загальних ідейно-естетичних принципів народнопоетичної творчості, відчутніше забарвлена ліричним почуттям

виконавця-кобзаря, його емоційним ставленням до зображуваного. Це знаходить композиційний вияв у широкому введенні ліричного монологу бранців, причитань, у яких виливалися біль народу, його гнів, ненависть до поневолювачів.

Н.Василенко наголошує на соціальному звучанні думи «Маруся Богуславка», доносить до глядача її патріотично-громадянський пафос. Зміст думи небагатий на події, у центрі її діалог Марусі з невільниками, і лише у фіналі героїня активна. Створюючи драматичну основу фільму, режисер вводить до сюжету нові епізоди: полонення Марусі, похід козаків, захоплення їх у полон, сцени у темниці, ханському палаці. Маруся викрадає ключі у хана, коли той засинає, і сама гине від його руки. Це переосмислення сюжетних мотивів думи підсилює драматизм оповіді та героїчне звучання образу Марусі, що, власне, не суперечить змісту народного твору. І все ж сюжет всесвітньовідомої думи дещо спрощено. Його можна було б зробити більш складним і внутрішньо драматичним, багатшим на підтекст.

Дума – специфічний жанр, притаманний лише українській народнопоетичній традиції. У ньому найбільш яскраво виявилися риси людської індивідуальності всередині фольклору. Перед героєм тут постає проблема морального вибору. Тому зміст думи передусім цікавий не зовнішніми, а внутрішніми подіями, що відбуваються у свідомості героїв, мотивацією їхніх учинків. Маруся Богуславка переживає внутрішній конфлікт між почуттям і обов'язком, роздвоєність свідомості. Героїня не може не допомогти соплемінникам, і не може втекти з ними, бо кохає хана, бо «потуречилась, побасурманилась». Трагізм цієї внутрішньої колізії залишився у фільмі майже нерозкритим.

Зображальне вирішення фільму (художник Ю.Скирда) органічно відповідає задуму. Основою його послужили традиції народного українського мистецтва (у сценах на Україні) і персидська мініатюра (у сценах у Туреччині). Як і у попередньому фільмі Н.Василенко, «різностильність» ця виправдана, сплавлена у художній синтез. Кольорова гама несе тут драматургічне навантаження. У сценах на Україні вона яскрава, світла, радісна, як і сама рідна земля, в епізодах, де показана Туреччина, переважають холодні синьо-зелені тони – кольори ночі.

Малюнок у фільмі емоційний, образний, експресивний. Про це свідчать зображення турецького міста, клітки з Марусею і тиграми, втеча козаків із полону, рух яких означено низкою вогників. Пластика

фільму дещо нагадує балетну, що надає йому ліричності, музикальності. Основним лейтмотивом музичного супроводу (композитор Л.Колодуб) є дума про Марусю Богуславку у майстерному виконанні Л.Архипової.

Ця стрічка відкривала нову грань в освоєнні народного епосу. Якщо «Микита Кожум'яка був героїко-епічним твором, то в «Марусі Богуславці» переважає героїчна лірика. Дві стихії – лірика та епос – об'єднуються у фільмі Н.Василенко «Сказання про Ігорів похід».

Звернення українських аніматорів до пам'ятки давньоруської літератури «Слово о полку Ігоревім» – крок відповідальний і значний. Цей твір важливий для нас вічною своєю молодістю, своїм громадянським звучанням. «Слово...» вражає поліфонічністю композиційної та образної будови, багатоголосним звучанням різних тем. Їхній розвиток, переплетіння, поєднання сприймаються як своєрідний контрапункт.

Тема внутрішньої єдності руської землі перед лицем ворога переплітається з ліричною темою – особистою долею героїв. Саме завдяки цьому невелика за обсягом поема містка і глибока за своїм ідейним змістом. Широка епічність славнозвісного твору виростає з фольклору, живиться його соками, творчо переробляє його форми. Це звернення до символіки, до явищ природи, що співвідносяться з певними подіями, людськими долями. Природа тут співчуває людям, допомагає їм, попереджає затемненням сонця про поразку. Вона персоніфікована, живе долею героїв, невіддільна від них – «відгукується» на плач Ярославни, «радіє», коли Ігор тікає з полону. Близькість «Слова о полку Ігоревім» до народнопоетичної традиції виявляється і в масштабності художнього мислення, узагальненому погляді на історичні події, і в синтетичній монументальності його образів. Йдеться про граничну збірність, укрупнення образів, позбавлених побутової і психологічної характеристики, що виступають як уособлення життєвих сил народу.

Ця глибинна спорідненість «Слова...» з народнопоетичною творчістю, з її засобами типізації, робить його екранізацію надзвичайно цікавою для майстрів мальованого кіно, бо фольклорна образність не тільки не суперечить естетичній природі анімації, а й надзвичайно близька їй. Все ж таки при перенесенні на екран поеми виникли великі труднощі. Перед групою, яка працювала над фільмом «Сказання про Ігорів похід» (сценарій Б.Крижанівського та Ю.Новикова, режисер Н.Василенко, художник-постановник Е.Кирич) стояло завдання надзвичайної складності – перекласти мовою анімації твір ба-

гатоплановий, де героїко-епічне начало тісно переплітається з лірикою.

Звичайно, невелика за розміром стрічка не могла вмістити усі події поеми, відбити різноманітні сюжетні лінії. Та митці, власне, і не ставили такого завдання. Свою мету вони бачили в іншому – зберегти своєрідну образність твору, його монументальність, широке, епічне дихання.

В основі сюжетно-композиційної побудови сценарію – похід Ігоря і пов'язані з ним події. Звичайно, довелося відмовитися від численних поетичних відступів автора «Слова о полку Ігоревім», хоча основну їхню тему – страждання Русі від князівських міжусобиць – збережено і проведено у ряді сцен (сцена бенкету, проїзди Ігорева гінця). Центральними епізодами фільму стали головні поетичні монологи: похід Ігоря, зустріч братів, битва, плач Ярославни, «золоте слово» князя Святослава. Така композиційна побудова дала можливість не лише скоротити твір, а й драматизувати його, окресливши чіткі сюжетні лінії. Автори прагнули і спромоглися зберегти своєрідність художньої системи «Слова о полку Ігоревім», його поетики, поєднання епічного і ліричного начал, зуміли донести його публіцистичний запал, піднесеність образного ладу.

Режисер сміливо вводить символи, якими оперує автор «Слова о полку Ігоревім», у художню тканину фільму. Кожному епізоду притаманний свій образ-символ, який створює певний настрій, узагальнює дію. Стрічка починається зі світлої святкової сцени вінчання Ігоря з Ярославною. Тут «грає» фреска – два білих лебедя. У сцені бенкету князів, де Ольговичі і Мономаховичі намагаються заволодіти чашею, «оживає» фреска – два барси скалять зуби один на одного. Так образно передано тему князівської розрізненості, ворожнечі. У наступному епізоді символічний птах Див віщує наближення половецького війська. Він є уособленням чорної навали. Де сідає Див, там усе перетворюється на обпалені пожежею руїни. У сцені сонячного затемнення, що передрікає поразку Ігорева війська, переможений сокіл закриває сонце.

Зустрілися два брати – Ігор і Всеволод – два соколи з'являються у небі. Бій дружини Ігоря з половцями уособлено в битві двох соколів із птахом Дивом. Пониклий сокіл символізує поразку Ігорева війська. Над обпаленою війною, зруйнованою половцями землею підіймається Чорний лебідь, який перетворюється в діву Обиду. Птах Див тримає

у лапах завойоване руське місто. Коли князь Святослав проголошує своє «золоте слово», його ноги топчуть птаха Дива.

Багата символіка «Слова о полку Ігоревім», що своїм корінням сягає фольклорних джерел, знайшла у фільмі зриме втілення.

«Сказання про Ігорів похід» супроводжує дикторський текст. І тут якраз можна відзначити той щасливий випадок, коли текст органічно входить у художню тканину стрічки, емоційно й образно доповнюючи зображення. Цього вдалося досягти, по-перше, завдяки тому, що він написаний із почуттям міри і звучить саме там, де виникає художня потреба. По-друге, сприяє цьому і вдалий вибір актора (К.Степанков), голос якого сповнений високого драматизму. І все ж іноді переважає літературна оповідальність, а розтягнутість, драматургічна млявість деяких епізодів знижують емоційне звучання стрічки.

У музичній партитурі композитору В.Губі вдалося уникнути ілюстративності. Музикальний образ розвивається у складному емоційно-смисловому контрапункті з драматургічно-зображальним розв'язанням дії.

Зображальне вирішення фільму міцно спирається на традиції книжкової мініатюри, фрескового та іконного живопису стародавньої Русі. І коли фрески несподівано починають рухатися – велично, гордо – це так відповідає тому епічному матеріалу, тій історичній легенді, відродити яку взялися автори, що видається, інакше неможливо було більш точно передати у зоровій пластиці дух часу.

Колектив художників на чолі з Е.Киричем здійснив справді величезну роботу по вивченню художніх зразків матеріальної культури стародавньої Русі. Спираючись на композиційні, колористичні, просторово-часові особливості ікон, фресок, мініатюр, художники створюють позначений яскравою декоративністю світ, близький за духом і стилем до літературного першоджерела. Ескізи, що були розроблені для фільму, мали самостійну художню цінність. Але в процесі виробництва фільму, що, як відомо, у мальованому кіно, проходить кілька стадій, відбулося їх певне нівелювання, що призвело до спрощення стилістики картини. Втрати особливо позначилися на образах головних героїв – князя Ігоря і Ярославни.

І все ж картина «Сказання про Ігорів похід» при всіх відзначених недоліках – сміливий експеримент, новаторський підхід до втілення народного епосу на екрані засобами анімаційного кіно. Зна-

Кадр з фільму «Чумацький шлях» (1981, режисер В.Гончаров)

чення трилогії Н.Василенко полягає і в тому, що вона стала своєрідним каталізатором у розвитку героїко-епічного напряму.

Досвід, набутий в освоєнні народного епосу, був творчо використаний і розвинутий режисером В.Гончаровим і художником Н.Гузь у фільмі «Чумацький шлях» (1980, автори сценарію С.Назаренко, Р.Віккерс, вірші Д.Павличка).

Успіх фільму «Чумацький шлях» зумовлений передусім глибокою ідеєю, що лежить у його основі – ідеєю виконання людиною свого морального обов'язку. Та не менш важливий фактор успіху – яскраве, творче втілення ідеї. У даному випадку можна говорити про досягнення ідейно-художньої цілісності, коли у фільмі наявний естетично оброблений образ світу – неодмінна ознака справжнього твору мистецтва. Легенда про те, як молодий чумак вирушив у далекі краї за сіллю і ніщо його не зупинило – не спокуси веселого життя, ні страх перед незвіданим, як знайшов він сіль, але блиск її виїв йому очі, як поїхав він назад за журавлями, розсипаючи сіль по небу, і утворився з тієї солі Чумацький шлях, що по ньому чумаки знаходили дорогу додому, розказана піднесено, на високій романтичній ноті.

У побудові сюжету і створенні образів героїв автори спиралися на так звані «Чумацькі пісні» (тематична група української соціально-побутової лірики). У них оспівується житті і побут чумацтва – популярного промислу українців із княжих часів. Чумаки займалися транспортуванням на великих просторах України найнеобхідніших товарів – хліба, солі, риби, різного краму тощо. Це була важка і небезпечна робота. У «Чумацьких піснях» часто звучать драматичні й навіть трагічні

мотиви розставання з рідними, туги за батьківщиною, розпаду родини, недуги і смерті у дорозі тощо.

У фільмі немає традиційного сюжету, події зображуються у формі подорожі чумака Петра, його зустрічей із різними людьми. Теми «Чумацьких пісень» входять у картину різними мотивами.

Драматичний конфлікт виявляється передусім у темі морального вибору, яка є центральною у фільмі і з'являється вже в експозиції – старий попереджає Петра, що зі смертельно небезпечної дороги він може взагалі не повернутися.

У сюжеті стрічки проступають і жанрові ознаки фольклорної казки: тричі герой піддається випробуванням, йому пропонують три інваріанти долі: зайнятися спокійною хліборобською працею, знайти радість кохання з селянською дівчиною, провести життя у розвагах і святкуваннях. І тричі герой обирає єдино прийнятний для нього шлях – чумацький. Почуття обов'язку для нього понад усе. В цьому, основному призначенні героя проявляються риси епічного, монументального, символічного образу, як носія ідеального. Пластично епічність героя підкреслюється уповільненим ритмом рухів, величавістю статури, скупістю жестів. Разом із тим тут дещо інший спосіб типізації, ніж це спостерігається щодо героїв епічного фольклорного твору. Доля Петра вирішується не зовнішніми силами, а ним самим, тому проступають і риси образу-характеру. Індивідуалізація образу досягається крупними планами – психологічними портретами героя, що розкривають його емоційний стан. Герой існує не лише в об'єктивному, реальному часі, але й у суб'єктивному, віртуальному, коли перед його внутрішнім зором у момент осліплення проходять картини баченого, прожитого. Оповідь набуває драматичного, навіть трагедійного звучання і викликає відповідний емоційний настрій глядача. Поетично відтворені картини народного життя – косовиця, пісня кобзаря, свято, – надзвичайно мальовничі та соковиті. В екранному живописі художниці Н.Гузь присутній фольклорний космологізм. Це не умоглядний прийом «офольклорювання», а органічний спосіб пластичного мислення та критерій бачення. Одним із основних компонентів образної концепції фільму стає багатофункціональне зображення природи, виступає вираженням міфологічної свідомості, коли людина сприймається як єдине ціле з природою, сприяє передачі внутрішнього емоційного стану героя, підсилює метафоричну образність оповіді.

Стилістично близька до візуальних засобів зображення і музика композитора Я.Лапинського, що включає як пряме цитування народного мелосу, так і його стилізацію. Таким чином, фільм «Чумацький шлях» став ще одним кроком в освоєнні народнопоетичної традиції, де фольклорне мислення органічно поєднується із сучасним світосприйняттям художників.

Розширяючи жанрову палітру анімаційного мистецтва, І.Гурвич звертається до творів героїко-романтичного спрямування і ставить картини «Легенда про полум'яне серце» (1967), «Вересковий мед» (1974) і «Люлька миру» (1979). Перший фільм, створений за мотивами повісті М.Горького «Стара Ізергіль», для свого часу був справді пошуковим як відтворенням теми драматичного, майже трагедійного звучання, так і своїми зображальними засобами, оригінальним підходом до одушевлення персонажів. У той час майстри мальованого фільму ще дуже рідко зверталися до романтично-героїчних образів, вони немов випадали з анімаційних традицій. І.Гурвич згадує, що поперваx автори фільму навіть не уявляли всієї складності завдань, що постали перед ними. «Перш за все постало питання: чи можна знайти зоровий еквівалент поетичним образам казки, чи можна перевести її поетику на мову кіно? Коли ми для себе вирішили це питання позитивно, виросла низка інших проблем: у якій системі виражальних засобів її вирішувати, в якій техніці одушевлення, який обрати матеріал?» [17]. Довгі пошуки режисера і художників-постановників призвели до графічних серій Б.Пророкова. Його публіцистичні антивоєнні, по-плакатному виразні композиції, сповнені внутрішньої динаміки і почуття при зовнішній статиці. Гравюри Пророкова стали поштовхом, імпульсом. Досвід художника був не механічно перенесений на екран, а творчо переосмислений за законами специфіки анімаційного кіно (художники Р.Сахалтуєв, О.Мартинець).

Незвичайно, по-новому відтворено у фільмі екранний рух. Тут широко застосовується прийом монтажу переважно статичних кадрів, інколи внутрішньокадровий рух відзначається однією красномовною деталлю, чим досягається велика емоційна напруженість. Драматично суворі інтонації легенди вимагали і певного кольорового розв'язання. Цілком виправдана перевага чорно-білої гами, єдиної тональності. Колір використовується дуже локально, в міру художньої доцільності, тому надає зображенню особливо виразних акцентів. «Легенда про по-

лум'яне серце» – твір, який відкрив великі можливості анімації в освоєнні героїко-романтичної теми.

Художні принципи екранізації героїко-романтичного твору далі були розвинуті І.Гурвич у фільмі «Вересковий мед» за мотивами шотландської балади Р.Стівенсона. Подвиг маленьких медоварів, які не покорилися жорстокому королю-завойовнику і не відкрили таємницю приготування верескового меду, асоціюється як з подіями минулого, так і сучасністю.

Сценарист Т.Павленко і режисер І.Гурвич виділяють й акцентують те, що найбільш співзвучне нашому часу – мотив протистояння героїв насиллю. Вони показують їхню духовну стійкість і людську гідність. Суворому, романтично-піднесеному настрою балади підпорядковано всю систему зображальних засобів, серед яких є основним лаконізм, виразність смислових акцентів і деталей. Це стосується насамперед стриманої кольорової гами фільму. На коричнево-білому тлі активно «працює» червоний колір вогню. Обрана режисером і художником Г.Уманським техніка плоскої маріонетки сприяє тому, що персонажі добре вписуються у середовище, стилістично гармонують із пейзажним тлом. Часто у кадрі з'являється зображення високих, стрімких скель, які є не тільки місцем дії, деталлю обстановки, а й символізують непохитність і стійкість народу. Органічно поєднується зі стилістикою зображення і музика композитора А.Мухи, де звучать мотиви шотландського народного мелосу.

Нові виразні засоби для розкриття прози і поезії на екрані, різноманітні мульттехніки, дедалі зростаюча рухливість камери, більш «вільна» поведінка персонажів у кадрі, увага до середовища, фону дії, тонкість кольорового рішення відкривають додаткові можливості для проникнення у глибини літератури.

Режисер І.Гурвич і драматург Є.Загданський звернулися до твору американського поета Генрі Лонгфелло «Пісня про Гайавату». Свою творчість поет присвятив служінню високому і прекрасному. «Добро й краса незримо розлиті в світі», – говорив він, і все своє життя всюди шукав їх. «Пісня про Гайавату» – кращий твір Лонгфелло, де поет втілив споконвічну мрію народів про мир на землі, про життя світле й щасливе, без війн і усобиць, про силу людського єднання.

В основу фільму «Люлька миру» покладено першу пісню поеми, де розповідається про те, як Володар Життя Гітчі Маніто Могутній, уто-

мившись від ворожнечі людей, їхніх чвар і боротьби, зібрав усі племена, звелів змити бойові фарби і плями крові, закопати у землю луки і віднині жити в мирі, дружбі, братерстві. Люди послухалися Володаря Життя, запалили люльку миру, і настали на землі роки щастя.

Відштовхуючись від старовинних легенд і переказів північноамериканських індійців, Лонгфелло зблизив реальних людей із фантастичними істотами, наділеними незвичайними якостями. Такий Володар Життя, що стояв на горах Великої Рівнини і уважно спостерігав за всім, що діється на землі.

Режисер фільму І.Гурвич і художники-постановники І.Дівішек та С.Дудка знайшли оптимальне образотворче рішення для втілення реального і фантастичного планів поеми в екранних образах. Монументальний образ Володаря Життя – велетня, немов вирізьбленого з каменю, що підноситься над землею, над усіма народами. Створюючи людські образи – вождів племен, воїнів, автори цілком закономірно йшли передусім від традицій народного індійського мистецтва з його графічною чіткістю, сполученням чорного, білого і червоного кольорів.

У ході воїнів, їхній пластиці багато від ритміки народного індійського обрядового танцю, що в даному випадку є доцільним прийомом організації руху на екрані.

Величні й поетичні пейзажі того природного середовища, де розгортається дія. У фільмі відтворено образ прекрасної і багатої землі індійців. Органічно звучать тут слова Володаря Життя про те, що він дав людям усе – наповнив рибою ріки, болота – дикими птахами, дав ведмедя і бізона, дав оленя і косулю.

Фільм витримано в єдиному стилістичному ключі. В гармонії із зображенням музика композитора Б.Буєвського, що підсилює емоційно-смислові акценти стрічки. Музика, в якій використано мотиви індійського мелосу, то тривожить звуками тамтамів перед боєм, то пронизує трагічною мелодією, котру веде жіночий голос в епізодах війни, то наповнюється світлими, ліричними нотами в сценах миру.

Справляє сильне враження фінал картини, коли люди запалюють люльку миру, і на їхніх обличчях, донедавна похмурих і озлоблених, з'являється щира посмішка довір'я і доброзичливості одне до одного.

У 70-ті роки ліро-епічний напрям під упливом літературної класики, що відображає традиції і досвід національної культури опосередковано, починає видозмінюватися у бік більшої психологізації образів,

проникнення у внутрішній світ героїв, передачі філософських проблем людського буття, зображення драматичного і трагічного.

Помітним явищем, де відбилися ці процеси, стали фільми А.Грачової «Лісова пісня» (1976) за мотивами твору класика української літератури Лесі Українки, «Квітка папороті» (1980), «Вій» (1996) за М.Гоголем.

Для драми-феєрії «Лісова пісня» характерні виразне ліричне начало зіставлення природного і людського, широке використання міфічних і фольклорних образів чарівного, магічного сенсу тощо. Передусім слід відзначити надзвичайно точний вибір твору. І з точки зору уподобань режисера, її тяжіння до лірико-романтичних, поетичних жанрових форм, і з точки зору «анімаційності» казково-фантастичних образів, їхньої зримої пластичності. Тут реальні герої спілкуються і взаємодіють із казковими персонажами. Фантастичні мешканці лісу зображені такими, якими їх створила народна фантазія: вони живуть переважно людським життям, за його законами. Отже, казковість «Лісової пісні» близька анімації.

Однак щасливий збіг об'єктивних і суб'єктивних факторів не спрощував завдання, що стояло перед авторами стрічки, що мали в екранному варіанті твору розкрити глибоку філософську думку поетеси про моральну перемогу високої духовності над прозою і злиготнями життя, про шлях людини до прозріння, до пізнання себе самої. Цим завданням керувалися А.Грачова та Б.Крижанівський уже на першому етапі роботи – при створенні сценарної основи. Двочастинний обсяг стрічки вимагав передусім скорочення твору, виконаного тактовно, так, щоб не втратив виразності його основний конфлікт між приземленим темним, жорстоким світом, де панують користолюбство і насилля, і світом романтично піднесеним, де живе добро, людяність, кохання, краса. Але щодо тексту, який звучить за кадром, тут автори виявили надмірну обачливість. Звичайно, бажання зберегти чарівне слово поетеси зрозуміле, та тексту все ж таки забагато, він переобтяжує зображення. До того ж, прочитаний він акторами не досить виразно, тому часто Лесине слово не доноситься до глядача в усьому своєму багатстві смислових, образних відтінків.

Автори фільму на чолі з режисером А.Грачовою щедрі на живописні ефекти, кольорові нюанси, на кінематографічну динаміку, драматургічно і емоційно підсиленою талановитою музикою композитора Б.Буєвського.

Кадр з фільму «Казка про богиню Мокошу» (1995, режисер Н.Чернишова)

Створення образу ліричного героя на час постановки фільму залишилося вельми складним завданням. В анімації були більше освоєні гумор, сатира, гротеск. У фільмі персонажі відверто романтичні, пісенні, конфлікти гострі, драматичні. Тут передано живу трепетність драми Мавки, що зазнала горя від свого кохання і водночас щастя «олюднення», справжньої пристрасті, справжнього життя. Режисер обирає техніку плоскої маріонетки і перекладки, що знаходиться десь посередині між малюнком і лялькою. Ця техніка має більші можливості для створення об'ємної дії, розкриття різних психологічних станів героїв, передачі емоційного настрою того чи іншого епізоду. Порівняно з лялькою маріонетка мобільніша, гнучкіша, пластичніша. Завдяки особливій природі своєї умовності, маріонетка дозволяє художнику створювати будь-які фантастичні образи. Вона добре взаємодіє з фоном, що для даної стрічки особливо важливо.

Художник-постановник Р.Адамович у зображальному рішенні закономірно йде передусім від народної традиції, особливо у змалюванні лісового царства, а також враховує досягнення сучасної графіки. Але в цілісну й оригінальну зображальну трактовку стрічки ці джерела входять переосмисленими непересічною фантазією художника.

У портретних характеристиках героїв художник відмовляється від традиційної олеографічності, що відзначає чимало книжкових ілюстрацій до «Лісової пісні». В анімаційному варіанті на перший план виходить драматичне начало. Така зображальна характеристика Мавки на перший погляд видається неправомірною, занадто незвичною, але потім стає зрозумілим задум митців, його художня доцільність. Адже Мавка – образ глибоко драматичний. Жертвуючи собою, вона

приходить до людей, щоб пробудити їх кращі почуття, бо вірить у те, що добро і краса переможуть.

У фільмі поєдналися виразна сила живопису і графіки. Глибина простору, композиція кадрів, динаміка руху камери примушують сприймати і пейзаж, і події, що у ньому відбуваються, як динамічний живопис. Особливе велике значення надається тлу, зокрема лісовому пейзажу, що є не просто місцем дії, а активним учасником драми. Так само як у літературному першоджерелі, густий, віковічний ліс, де особливо відчутні зміни пір року, – це частка життя і кохання Мавки.

У перших епізодах, коли природа прокидалася після зимового сну, зустрілися Мавка і Лукаш. Акварельно прозорий ліс, неначе обійняв їх теплими долонями, заполонив весняним зеленим буйством. Розквітло кохання – розквітнув і ліс – червоними, зеленими, білими кольорами і закружляв разом із Мавкою і Лукашем у коловороті кохання.

Прийом подвійної експозиції надає кадру глибини, а дії – об'ємності, допомагає створити цілісний динамічний образ, в якому гармонійно злилися людина у піднесенні всіх своїх душевних сил і природа у своєму весняному розквіті. Ці надзвичайно поетичні кадри з'являються ще раз у фіналі, коли помираючий, знесилений Лукаш пригадує хвилини кохання, справжнього щастя.

Зовсім інша тональність – емоційна, зображальна, кольорова – епізодів, де Мавка переживає зраду Лукаша. Нелюдська мука на її обличчі, чорне вбрання. Меркнуть і фарби лісу. Вступає у свої права пізня осінь. Чорні голі гілки дерев уже не можуть обійняти, пригорнути, зігріти Мавку.

Взаємодія персонажів і фону народжує у фільмі яскраву образність, важливим компонентом якої є музика. Вона – не фон, а активний драматургічний чинник, рушій сюжету. Інструментальні і оркестрові номери передають душевний стан героїв. Лірико-драматична музична палітра фільму надзвичайно багата і мобільна, – від солодкого мелодійного співу сопілки Лукаша, що органічно вплітаються у весняні голоси лісу на початку стрічки, до акордів, сповнених трагічної експресії. У заключних кадрах знову виникає переможна мелодія кохання. У музиці протидіють дві стихії, дві основні теми: радості, щастя буття і темних сил, згубних і смертельних. Драматургічна чіткість у побудові фільму, тонко розвинуте відчуття ритму і майстерність композиції, висока зображальна культура – ознаки режисерського почерку А.Грачової, яка

всі виразні засоби спрямувала на розкриття художньої ідеї, конфлікту між коханням, що не знає межі, примітивною поміркованістю, користолюбством, убогістю духу.

Ідея твору чітко проведена крізь усі епізоди фільму. Крім одного, дуже важливого для розуміння філософської думки поетеси. Йдеться про епізод, коли Той, що в скелі сидить, пропонує Мавці спокій і забуття, на що вона промовляє слова про безсмертя свого серця. Потім Мавка вирвалася із темної печери Мари, щоб врятувати Лукаша, який перетворився на дикого вовкулаку, повернути йому людський вигляд. Автори, на жаль, не знайшли яскравого зображального рішення цього епізоду, він не став кульмінацією злету духу героїні, якою мав стати.

Велике емоційно-смислове навантаження несе у фільмі романтичний образ Перелесника – всеочищуючого вогню, який спалив хату Килини, а разом з нею і світ буденності й неволі, розчистив шлях коханню Мавки у вічність.

Звичайно, дана екранізація при всіх своїх достоїнствах не могла вичерпати всього тематично-художнього багатства драми-феєрії Л.Українки. До твору ще не раз будуть звертатися кінематографісти, відкривати у ньому ще невідкрите, невмирущі думки, співзвучні новим часам, важливі для людей у майбутньому.

Наступна робота А.Грачової – «Квітка папороті» за мотивами твору М.Гоголя «Вечір на Івана Купала» (сценарій А.Грачової, С.Куценко). У цій повісті, одній із найдраматичніших у циклі «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки», письменник порушує тему згубної влади грошей, розпаду людських відносин. Герой твору Петрусь Безродний ціною крові людської, вбивства дитини хоче здобути собі багатство, любов, щастя. Гроші він здобув, але щастя вони йому не принесли. Навпаки, спричинилися до фізичної й духовної деградації Петра, а згодом і його несподіваної, загадкової і страшної смерті. Зрадив юнак у собі людське, підкорився дії темних сил, продав душу Басаврюку – дияволу і поплатився за це найдорожчим: совістю, гідністю, життям.

В основу всього циклу «Вечорів...» покладено народні перекази і легенди. Але якщо в інших повістях циклу письменник, ідучи за народним світосприйняттям, утверджував перемогу земного, реального, то у «Вечорі проти Івана Купала» він зображує поразку Петруся, що порушив норми моралі, пішов на змову із темними, ворожими людині силами. Не випадковий інтерес кінематографістів саме до цієї повісті.

З роками вона відкриває все нові, сучасні смисли. Глибина її філософського, морального змісту дає можливість ставити питання, співзвучні нашому часу.

«Квітка папороті» – ще одне свідчення того, що анімація може багато і в тій сфері, яка раніше була для неї недоступною – у відтворенні внутрішнього світу героя. Засобами мальованого кіно показано трагедію людини, яка втратила сама себе в ім'я примарних ідеалів, багатства, грошей, муки хворої совісті, розпад її свідомості.

Стилістика «Вечорів...» надзвичайно своєрідна. Фантастичний світ і реальне існування героїв зображуються письменником у глибоко оригінальних жанрових формах, де зливаються в єдине ціле лірика і патетика, драматичне і комедійне начало. Автори фільму прагнуть зберегти дух твору, його поетику, стиль. І якщо поставлене завдання не в усьому вдалося до кінця здійснити, то обумовлюється це, передусім, його неймовірною складністю.

Як і в літературному першоджерелі, у фільмі наявні три основні стилістичні лінії – лірично-побутова, фантастична, психологічна. Фільм починається мажорними, світлими картинами нехитрого сільського життя, забарвленими м'яким гумором і ліричним настроєм, який допомагає створити музика композитора Б.Буєвського. Лише зрідка можна почути тривожні, різкі ноти, але вони розтають у мелодії мирного життя. Квітнуть на городі соняшники під наглядом і охороною опудала. Тепло і спокій розлиті у повітрі. Ніщо не провіщає трагічних подій. Лише поява Басаврюка, якого побачила Підорка і до смерті налякалася, вносить дисонанс у гармонію літньої днини. Але Басаврюк зникає, а Підорка зустрічається з Петрусем і поруч із коханим забуває про всі свої страхи, про все на світі. Вони – як два голубки, вигаптовані на плахті, з'єднані ніжним коханням.

Далі іде сцена, насичена, гумором, у супроводі жартівливої мелодії. З дому виходить батько. У нього в руках хомут. Через нього, наче у бінокль, розглядає він свій двір. Бачить дочку з хлопцем. Гнівно хапає дрючок. І хоча стали діти благально перед батьком на коліна, щоб благословив їхню любов, його серце не пом'якшало, і він проганяє хлопця. Гумористична сцена закінчується сумно. Так відбувається зав'язка драми, багато у чому обумовленої меркантильністю батька, образ якого вирішений як уособлення грубої сили (кремезна постать, тупувате обличчя, волохаті груди). Тут слід зауважити таке: думка, що батько

відмовив хлопцеві через його бідність, прочитується не досить чітко, як і деякі інші сюжетні мотиви, зв'язки між персонажами. Відмовившись від пояснювального дикторського тексту, автори стрічки розраховують на добре знання Гоголя своїми глядачами. В ідеалі так воно і повинно бути. Але якщо хтось читав повість давно і вже забув подробиці фабули, або не читав зовсім? Навряд чи він зрозуміє, що то за хлопчик, якого Петрусь має убити, щоб здобути квітку папороті, а з нею і скарб. А втім, Івась – маленький брат Підорки, що кинувся в ноги батькові, умовляючи його не бити Петруся (цієї сцени немає у фільмі). І злочин Петра видається ще жахливішим, адже він дістав кров, що була рідною його коханій. Ці та деякі інші сюжетні мотивування у фільмі опущено. Звичайно, менш за все винна у цьому невправність авторів. Досвідчені А.Грачова та С.Куценко зробили це цілком свідомо. Їх цікавить насамперед аморальна суть злочину Петра. Їм важливо показати, що він убив дитя людське, убив у собі людину, а це жахливо вже само по собі, тому автори обминають конкретні деталі. Тому зі сцени весілля, соковито написаної Гоголем, насиченої багатством фарб, мальовничих деталей, у картині використані тільки деякі моменти. Не увійшов до фільму і фінал повісті, де оповідається про події, що відбулися вже після смерті Петра. В їхньому зображенні відбилася особливо яскраво характерна риса поетики Гоголя – використання гумору як засобу «розвінчання», зниження ірраціонального, внаслідок чого темні, ворожі людині сили, виявляються не стільки страшними, скільки смішними. Так, у фіналі повісті «Вечір на Івана Купала» страшна пика Басаврюка, що полюбляв відвідувати шинок, з'явилася на місці голови смаженого барана. І здавалося усім, що баран підняв голову, блудящі очі його ожили й засвітилися, а вуса вмить ощетинились і заморгали на присутніх. Отже, гумор у Гоголя є важливим засобом зображення не лише побуту, а й фантастичного. У фільмі ж фантастичне, нереальне набуває дещо іншої тональності, бо воно позбавлене знижуючого, гумористичного начала.

В епізоді купальської ночі, коли відбувається змова Петруся з Басаврюком і відьмою, коли оживає різна лісова нечисть, розквітає квітка папороті, вказуючи, де заритий скарб, режисер і художник-постановник І.Смирнова виявили неабияку фантазію, щедрість на різноманітні зображальні засоби, кольорові, операторські ефекти. Все тут мінливорухливе, примарне, швидкоплинне. У цих сценах багато від пантоміми,

Кадр з фільму «Казка про богиню Мокошу» (1995, режисер Н.Чернишова)

балету. Пластична виразність цих видів мистецтва знадобилася, щоб показати і поезію купальських ігрищ і надреальні, таємничі сили, що за народними легендами особливо активізуються купальської ночі.

Художникам вдалося створити на екрані безладний, дисгармонійний, ворожий людині світ. Але, як часто бувають недоліки породженням наших достоїнств, так і авторська щедрість іноді обертається перебором зображальної інформації, перенасиченістю різноманітними ефектами. А здобутий А.Грачовою досвід у роботі над «Лісовою піснею», що, звичайно, став у пригоді, часом і давить, часом і не дає відійти від раніше знайденого.

І все ж дуже цікавими виявилися спроби авторів стрічки показати внутрішній стан людини, що вчинила злочин, її душевну спустошеність, хворобу совісті. Мовчазний і здичавілий сидить на лаві Петро, втупивши очі у щось незриме, наче весь час хоче згадати щось і не може. І ось згадав. І ту страшну ніч, і Басаврюка, і відьму, і недосяжну квітку папороті, і свій злочин. Все закрутилося у страшному коловороті. Подвійні експозиції, напливи, рухливе зображення, пронизливі звуки музики – матеріалізують на екрані видіння, що з'являються перед очима Петра, показуючи його жах, його відчай, його неможливість позбутися пекельного вогню, що спалює душу...

Фільм справляє досить сильне емоційне враження. І хоч автори не завжди зберігають дух гоголівської повісті, вони, вдаючись до її екранізації, знали, чому і для чого зверталися до «Вечора на Івана Купала» у даний момент. А це, зрештою, найважливіше.

За роки свого існування українська анімація набула чималий досвід екранізації творів, близьких до фольклорної традиції. Це життєдайне джерело нових тем, сюжетів, образів. Пошук шляхів відтворення

поезії і прози на екрані дають поштовх для розширення системи виражальних засобів, розвитку власне анімаційної образності. В цьому процесі важливі уроки кожного фільму.

У 70 – 80-ті роки українська анімація збагатилася новим своєрідним жанром – екранізацією народних пісень. У фільмах І.Гурвич – «Як жінки чоловіків продавали» (1972), «Як чоловіки жінок провчили» (1976), «Приходжу якось я додому» (1981), «Ой, куди ж ти їдеш?» (1987), «Колискова» (1984), розробляються нові підходи до створення національного характеру засобами анімації.

Подібні спроби вже були, але в кіно ігровому. У 30-і роки група режисерів та операторів під керівництвом І.Кавалерідзе здійснила постановку ряду музично-фольклорних фільмів під загальною назвою «Українські пісні на екрані». Було екранізовано історико-героїчні і побутові пісні «Ой пряду, пряду», «Над річкою бережком», «Ой наступала та й чорна хмара», «Ой, п'є вдова, гуляє», «Яром, хлопці, яром» та ін. Це починання знайшло підтримку в мистецьких колах. «Велика скарбниця українського фольклору, – писала відома співачка М.Литвиненко-Вольгемут, – ... буде відкрита майстрами української кінематографії» [18]. Це починання продовжила І.Гурвич. Поява першого фільму з цього циклу «Як жінки чоловіків продавали» викликала справжню сенсацію, настільки несподіваним, оригінальним, яскравим явищем був цей твір, що отримав численні призи на міжнародних фестивалях у США, Югославії, Франції, викликав захоплені відгуки як глядачів, так і професіоналів. Президент АСФІФА (Міжнародної Асоціації анімаційного кіно) Джон Халас порівняв стрічку з «есперанто», бо цей надзвичайно яскравий, насичений гумором, справді народний твір був зрозумілий усім без перекладу. І.Гурвич згадує, що «приступаючи до роботи над фільмом, авторський колектив вирішив: «Не будемо робити «під народне» – давайте робити народне мистецтво» [19].

Основа драматургії фільму – пісні, поєднані у цілісний сюжет, який розгортається у картину народного життя, приправлену дотепним жартом, їдким сміхом над тим, що суперечить нормам людської моралі. Центром сюжетної побудови стала жартівлива пісня «Ой там на товчку, на базарі жінки чоловіків продавали». Вона стала тим драматургічним стрижнем, на який «нанизано» ще шість жанрових пісень.

У розповіді про те, як жінки чоловіків продавали (одна – ледачого, друга – гультяя, третя – п'яницю, а четверта, молоденька – старого),

відбився здоровий народний глузд, споконвічно притаманне народові бажання висміяти людські вади і недоліки. Уже початкові епізоди, де зображено, як люди їдуть на ярмарок, вражають соковитістю образів, розмаїтістю яскравих барв. Вони виграють і на жовтогарячих гарбузах, смугастих кавунах, червонощоких яблуках, і у святковому вбранні дівчат та молодиць, і на їхніх збуджених обличчях. Одразу виникають асоціації із сорочинським ярмарком, оспіваним М.Гоголем. Колір тут є важливим засобом втілення оптимізму народного світосприймання, він, зливаючись із жартівливою музикою, піснею, підсилює їхню іскристість, лукавість, відповідає емоційному настрою. Робота художників Г.Уманського та Ж.Покулитої заслуговує на високу оцінку. Вони йдуть від традицій народного лубка, вишивки, орнаментального розпису. Органічно входить у стрічку зображення предметів народного побуту, одягу тощо. І точно знайдені типажі, і вдале колористично-фактурне вирішення, і пісенно-музичний компонент надають фільму виразної національної самобутності.

Умовне вирішення простору дозволило злити персонажі, виконані у техніці пласкої маріонетки, з навколишнім середовищем. Дія неначе розгортається на тлі плахти в обрамленні орнаменту. Режисер використовує клітини плахти для своєрідної гри просторами. Дія з однієї клітини вільно переходить на іншу. Таким чином створюється просторова структура фільму.

Автори, щедрі на красномовні деталі, влучні характеристики, створили галерею народних типів, чимало виразних жанрових сцен. Один із найбільш винахідливих епізодів той, де стара мати продає довгов'язого рудого сина, а на виручені гроші купує собі у молоденької діда.

Отже, національна своєрідність виявляється на різних рівнях фільму: змістовному і формотворчому: принципом організації простору, близьким поетиці народного лубка, кольоровою палітрою, ритмом, який співвіднесено із звучанням народної пісні, типажними характеристиками персонажів.

За такими ж принципами створювалася і стрічка «Як чоловіки жінок провчили». Автори провели своєрідне дослідження, знайшли і зіставили близькі за тематичним спрямуванням і системою образів пісні росіян, українців, білорусів. На них будується драматургія стрічки, у зображальному вирішенні використано традиції вишивки, національних орнаментів. Здається, наче ожили візерунки на білому полотні.

Малюнок виконано дуже тонко, з великим смаком, у стриманій вишуканій кольоровій гамі (художник Е.Кирич).

Але в цьому фільмі автори не досягли цілісності всіх компонентів, їхнього органічного поєднання, як у попередній роботі, чіткості й виразності у розгортанні сюжету. Орнаментальність тут не злита органічно з предметним змістом картини, декоративні якості не витікають із суті зображення, а неначе накладаються на нього ззовні. Ще в 60-ті роки в анімації намітився інтерес до «декоративного стилю» з його барвистою мажорністю, зв'язками з народно-декоративним мистецтвом. На цьому шляху є не тільки ряд завоювань, але й свої втрати. Нерідко прийоми народно-прикладної декоративної творчості переносяться у той чи інший фільм механічно і виступають як зовнішня, поверхова, формальна ознака національної своєрідності. Має рацію дослідник анімації А.Волков, який відзначає складність звернення до традицій орнаментального мистецтва: «Орнамент з його глибоким образним і символічним змістом розрахований усе-таки на статичне сприйняття. Коли ж декоративність стає найважливішою формуючою рисою стилю зображення, це нерідко народжує внутрішнє протиріччя між зображальною і моторною характеристикою персонажу. Орнаментальна форма іноді сковує персонаж, позбавляючи його пластичної гнучкості» [29]. З цими труднощами І.Гурвич зіткнулася в роботі над фільмом «Як чоловіки жінок провчили».

У «Колисковій» зроблено крок уперед на шляху освоєння декоративно-орнаментальної стилістики. Тут орнамент – не тільки ігрове тло, не тільки зображальний прийом, а й активний компонент розвитку сюжету. Його знайдено у самому предметі зображення, елементи орнаменту діють як своєрідні сутності (наприклад, поява героя зображується таким чином: із орнаменту виділяється стручок, який стає «колискою», а горошина перетворюється на маленького хлопчика). Режисер іде за поетикою саме колискових пісень, специфічного жанру народної лірики, якому притаманний розмірений ритм, вплетіння змістового компоненту, для якого характерні образи Сну, Дрімоти, Котика, Колисочки (нової, мальованої, із дуба, з горішка). Ці образи в'яжуться своєрідним сюжетом, що дає простір для словесно-музичних варіацій і контамінацій, роздумів матері над своєю долею і долею дитини, над різними життєвими ситуаціями. У фільмі перед глядачем немов би проходить людська доля, продовжуючись у долі наступних поколінь.

Багатократні перетворення орнаменту зумовлені рухом думки художника, який говорить про речі серйозні і важливі: батьківську домівку, материнське тепло, радість і безтурботність дитинства, про мир як найвище благо на Землі. «Прочитується» думка про нерозривний зв'язок людини і природи як єдиний потік земного буття. Дещо «випадає» із загального образного ладу картини епізод війни, вирішений у манері, наближеній до натури.

Поетичність, ліричність інтонації підсилюється прекрасним виконанням народних пісень видатною українською співачкою Н.Матвієнко, голос якої звучить за кадром.

Для кожного фільму з пісенного циклу І.Гурвич добирає таке зображальне рішення, яке «підказується» темою, сюжетом, персонажами.

Картина «Раз прийшов я додому» присвячена антиалкогольній темі. Звичайно, можна було б розкрити її різноманітними способами. І.Гурвич цього разу обрала зображальні засоби, більше наближені до натури, ніж у попередніх фільмах. Це викликано побутовим характером історії про чоловіка-п'яницю, який завдає багато горя своїй родині, розказаної просто, з гіркою іронією. Цілком відповідна режисерському задуму робота художника І.Дівішек, гарне озвучення, написана з відчуттям жанру музика Б.Буєвського – все це сприяє цілісному втіленню думки твору, де відбито здорову мораль народу, що завжди засуджував таке соціальне зло, як пияцтво, висміював п'яниць.

У фільмі «Ой, куди ти їдеш?» режисер обирає технологію лялькового кіно. Лірична історія взаємин двох героїв – від першої зустрічі до виникнення симпатії між ними – розкривається переважно пластичними засобами. Наративне начало мінімізовано. Натомість велика роль відводиться своєрідному музичному коментарю – народній пісні, яку Н.Матвієнко наповнила різними інтонаційними відтінками – від ліризму до м'якої іронії.

На прикладі циклу І.Гурвич видно, які великі можливості відкриває звернення до скарбниці пісенної творчості народу. На її основі режисер розробляє різні підходи до створення народного характеру, різні способи типізації: від образу-уособлення («Колискова») до характеру-типажу («Як жінки чоловіків продавали») і образу-характеру («Раз прийшов я додому»).

Однією з основних тем української народної творчості є тема ко-

зацтва. Їй присвячено цілий цикл «Козацьких пісень», де оспівано героїчну боротьбу проти іноземних поневолювачів, життя і побут козацьких родин тощо. Джерелом літературної творчості багатьох письменників (Т.Шевченка, П.Куліша, М.Старицького, П.Загребельного, Вал. Шевчука та ін.) стали «Козацькі літописи» – історико-літературні твори кінця XVII – XVIII ст., де висвітлювалася історія України, козацтва. Своєрідно відбилася козацька тема і в «Енеїді» І.Котляревського, героїчній поемі, в якій «головним чинником... вважається національна руїна, знищення Запорозької Січі, асоційоване з трагедією Трої» [21]. «Енеїда» Котляревського є однією з найоригінальніших «перелицьовок» твору Вергілія, з якого письменник узяв лише сюжетний стрижень та імена персонажів, перевдягнувши їх в українські строї та переселивши у національне середовище XVIII ст. Сміхова, травестійна культура допомагала українцям вижити. Гумор і сатира в «Енеїді» Котляревського співіснують і взаємодіють з героїчним началом. Дослідник творчості письменника П.Волинський зазначає: «Котляревський... намагається будь-що розважити читачів, але разом із тим, він поставив перед собою завдання змалювати життя різних суспільних верств України, осміяти все те у своєму оточенні, що може викликати сміх. При цьому точка зору його народна, він звертається до джерел народного гумору і в загальну гумористичну тканину вплітає сатиричні мотиви, які мають виразне соціальне звучання. Поет глузує з українського панства і чиновництва XVIII ст., показує паразитичний зміст їхнього життя. Він змальовує і деякі сторони народного життя, оспівує патріотизм народних мас, підносить козацьку доблесть, переходячи часом на героїчний тон» [22]. Спробу відтворити в анімації світ «Енеїди» І.Котляревського, генетично пов'язаний із народною сміховою культурою, здійснила режисер Н.Василенко, поставивши фільм «Пригоди козака Енея» (1969).

Звичайно, творчість Котляревського, тісно пов'язана з інтересами його доби, вимагала історичного підходу. В той же час він не «мертвий», а живий письменник. Його життєстверджуюче мистецтво й донині не втратило свого ідейно-естетичного значення.

Своїм твором письменник протестує проти всього, що суперечить нормам здорової народної моралі, психології, поведінки. Складність екранізації «Енеїди» полягала в тому, щоб зберегти історичний і сучасний смисл. На жаль, це авторам (сценарист Є.Дубенко, режисер Н.Василенко) не вдалося.

Розважальність стала домінуючою рисою у підході до перекладу твору І.Котляревського мовою анімації, сатиричне і героїчне начало залишилося приглушеним. Хоча окремі епізоди по-справжньому смішні, авторам, однак, не вдалося проникнути у сам образ поеми, відтворити іноді тонкі, проте відчутні переходи від бурлеску до сатири, до героїки.

Так, дотепно зображено стосунки і побут богів, в образах яких Котляревський втілив сучасне йому панство. Інтриганка Юнона, п'яниця Зевес, хабарник Нептун, легковажна Венера, ласолюбний Еон змальовані у фільмі зі справжнім сарказмом. Але занадто багато відведено місця їхнім лайкам і суперечкам.

Візуальний ряд фільму (художник Ю.Скирда) будується на кольоровому контрасті неба і землі. Якщо небо вирішене у пастельних тонах, то в епізодах на землі переважає насичена червоно-зелена гама. Такий підхід був би виправданий, якби не деяка одноманітність композицій, натуралізм малюнка у зображенні козаків.

Не можна повністю погодитись і з трактуванням образу Енея. Еней у Котляревського не тільки завзятий хлопець, «хоч куди козак», а й живий представник народу. В останніх розділах твору образи Енея і козаків набувають патріотичних рис, героїчного звучання.

У фільмі в образі Енея втілено певні риси народу – розум, гумор, життєрадісність. Як завзятий козак він завжди знаходить вихід зі скрутного становища, обводячи навколо пальця навіть богів. Але героїчне начало образу Енея і троянців не знайшло адекватного втілення.

У наступній анімаційній версії «Енеїди», яку здійснили режисер В.Дахно, сценарист Ю.Аліков і художник Е.Кирич, знаходимо більш грунтовний підхід до екранізації знаменитого твору. Фільм «Енеїда» (1991) – повнометражний, що дало можливість авторам приділити увагу більшості сюжетних ліній літературного першоджерела.

Оригінальний підхід до створення національного характеру в жанрі ексцентричної комедії пропонує режисер В.Дахно у своєму надзвичайно популярному серіалі про козаків, за яким передусім ідентифікують українську анімацію: «Як козаки куліш варили» (1967) , «Як козаки щастя шукали» (1969), «Як козаки наречених визволяли» (1973, Почесний диплом III МКФ анімаційних фільмів, Нью-Йорк, США; приз «Срібний сестерцій» УІ МКФ документальних і короткометражних фільмів, Ньон, Швейцарія), «Як козаки сіль купували» (1975), «Як ко-

Кадр з фільму «Як козаки сіль купували» (1975, режисер В.Дахно)

заки олімпійцями стали» (1978; Бронзова медаль на Всесоюзному кінофестивалі спортивних фільмів, Ленінград), «Як козаки мушкетерам допомагали» (1979), «Як козаки на весіллі гуляли» (1984), «Як козаки інопланетян зустрічали» (1987), «Як козаки у хокей грали» (1996). Серіал про пригоди козаків був удостоєний Державної премії України ім. Т.Г.Шевченка (1988).

До певного часу в українському кіномистецтві козацька тема була фактично табуйована, особливо в ігровому кіно (наприклад, фільм Б.Івченка «Пропала грамота» за радянських часів так і не дійшов до глядача). На анімацію дивилися більш поблажливо, адже вона вважалася мистецтвом, в основному, розважальним. Перший фільм «Як козаки куліш варили» не задумувався як початок серіалу, проте успіх його був такий великий, що з'явилося продовження. Ця стрічка єдина, яку створено виключно на історичному матеріалі. Режисер В.Дахно згадує, що підготовка до постановки була досить серйозна. Режисер вивчав історичну літературу, в тому числі і заборонені твори Яворницького, Костомарова, щоб пізнати реалії життя запорозького козацтва [23]. Отже серіал про козаків укорінений у національну культуру, історію, «козацькі» пісні й перекази.

Якщо виділити головне, що зумовило інтерес до фільму, то це, поперше, вдало знайдені характери-маски трьох козаків – постійних героїв стрічки. Автори ідуть від традицій національного гумору і фольклору. Образи героїв – маленького, кругленького, кмітливого і швидкого Ока, довгого і худого, проте спритного, хитромудрого Грая, наділеного могутньою статурою, надзвичайною силою і сміливістю Тура –

втілюють риси народного характеру: патріотизм, товариськість, розум, спритність, силу, винахідливість, гумор. Вони близькі до героїв народних переказів, до тих запорожців, яких видатний російський художник І.Рєпін зобразив у ту мить, коли вони пишуть свого знаменитого листа турецькому султану.

У будь-яких обставинах, куди б не закидала доля козаків, вони завжди виступають захисниками добра і справедливості, ніколи не виявляють насильства. Благородна місія козаків не може не викликати захоплення глядачів, їхньої активної співучасті. Вони визволяють своїх товаришів із полону, наречених – із рук піратів, карають пана, котрий відібрав у чумаків сіль, перемагають самого бога війни Марса, що загрожував миру на землі, допомагають інопланетянам.

Козаки завжди виходять переможцями – чи то в сутичці із вояками кримського хана, чи у футбольних, хокейних, олімпійських змаганнях, чи у борні із самим Марсом – вони спритністю, хитрістю, де потрібно, й силою перевершують своїх противників. Власне, це своєрідна гра, де завжди виграють козаки. Кожного разу привертає увагу не результат подій, а самі події, не питання, чи переможуть козаки, а те, як вони здобудуть перемогу. Як правило, зав'язка кожного фільму відбувається у таборі запорожців в степу, поблизу кургану, де стоїть кам'яна скіфська баба. Це кодова система «зачину», що вводить глядача у дію, визначає приналежність кожної стрічки саме до «козацького» серіалу. А далі дія переноситься то у Кримське ханство, то до країни мушкетерів, то в українське село, то на олімпійські ігри, або на хокейні поля тощо. Така вільна подорож у просторі і часі свідчить про генетичний зв'язок із народною казкою, якій притаманний малий опір матеріального середовища, тому просторові переміщення героїв нічим не обмежені, а час вибудовується послідовністю подій, трюків, їхньою зміною, темпом, розвитком. Тут використано можливість «творити» основні координати реального світу, що і є базовим принципом специфіки анімації.

Якщо серійні фільми Д.Черкаського, поставлені за літературними творами, мають кожний єдиний сюжет (мета – сюжет), то козацька серія В.Дахна відноситься до так званих концептуальних структур. В її основі – система конфліктів і стосунків головних героїв, які потрапляють у різні ситуації, натомість їхні характери залишаються незмінними. Кожна серія починається з однієї й тієї самої ситуації, що й попередні,

наприкінці кожної із серій відновлюється «статус-кво». Класичні приклади концептуальної схеми «Том і Джеррі», «Ну, постривай!» Але, якщо у цих фільмах головні герої знаходяться у стані конфлікту, то в козацькій серії В.Дахна вони єдині, монолітні. Конфлікт розгортається між ними та іншими, другорядними «односерійними» героями. Адже кожна серія має самостійний сюжет, куди вводяться відповідно до ситуації нові герої. Концепція ж серіалу залишається незмінною.

Разом із героями глядач потрапляє до різних земель, у різні епохи. Час, який реально відчувається в межах ситуацій, перестає існувати у просторі усього серіалу. Герої переживають безліч пригод, що відбуваються від часів Запорізької Січі до сьогодення, проте не старіють. Вони безсмертні і готові до нових подвигів. Це одна з основоположних рис серіалу – сталість, незмінність персонажів, і їхніх характерів. Первісно типажі героїв було розроблено художником А.Вадовим. Але у першій серії вони виглядали дещо умовними, за графікою близькими до загребської анімації. Друга серія «Як козаки у футбол грали» потребувала іншою пластики, гнучкішої, природнішої, і режисер попросив художника зробити персонажі ближчими до діснеєвській моделі [24]. Саме художник Е.Кирич, який працював над цією серією, віднайшов остаточний вигляд козаків.

У співдружності з Е.Киричем, котрий заявив про себе як художник, котрий уміє віднайти точну виразну форму, відповідну вимогам драматургічного задуму, режисер В.Дахно створив кращі фільми серіалу. Художник виступив не лише як співавтор сценарію однієї із серій, а й багатьох трюків. Велика роль у творенні динамічної трюкової стихії в серіалі належить і досвідченому оператору А.Гаврилову, який зняв понад 80 анімаційних фільмів.

Без сумніву, успіх фільму, значною мірою, зумовлений тією винахідливістю і вигадкою, з якою автори розповідають про пригоди своїх персонажів, пропонуючи кожного разу нові сюжетні ходи і трюки. Комічне у фільмах народжується із тих ситуацій і смішних положень, в які щоразу потрапляють герої. Ця якість, притаманна всій серії, була закладена вже у першій стрічці «Як козаки куліш варили» (сценарій В.Братенші). Трюки виконують у фільмі не лише розважальну функцію, у них розкриваються характери героїв. Скажімо, винахідливість козаків яскраво виявляється в їхньому вмінні пристосуватися до обставин. Опинившись серед рибалок, які готують на базар свій срібний

улов, Грай, діставши з кишені величезний носовик, робить із нього чалму для Тура, а сам швидко пірнає до корзини з рибою, тільки майнув його оселедець. Тур із кошиком на плечах, немов завзятий рибалка, рушає до міста. Щоб вибратися із ханської фортеці з її високими мурами, козаки забираються до порохового складу і звідти викочують бочку з порохом, яка вибухає, розкидаючи ханських охоронців. В одній із бочок викочуються козаки і, поминувши спустілі від натовпу, що розбігся зі страху, вулиці, опиняються у гавані, а згодом і на палубі галери.

Отже, значною мірою, саме у трюках розкриваються ті риси характерів козаків, що зробили їх улюбленими героями і дорослих і маленьких глядачів. Трюки у фільмі не самодостатні, вони рухають дію і завжди мають реальну основу, життєве вмотивування, що робить їх особливо дохідливими. Режисер В.Дахно вміє створити на екрані динамічність темпу, зосередити увагу на основній дії. Цим завданням підпорядкована і музика. При всіх індивідуальних особливостях творчої манери композиторів М.Скорика, Б.Буєвського, І.Поклада, В.Губи, які працювали над різними серіями, їхня музика служить не лише звуковим тлом та важливим чинником організації ритмічної дії, а й засобом характеристики персонажів, сприяючи створенню яскравого національного колориту.

Фільми «Як козаки у футбол грали», «Як козаки наречених визволяли», «Як козаки сіль купували» В.Дахно створював у співдружності зі сценаристом В.Капустяном.

Сценарії досвідченого майстра анімаційної драматургії Володимира Капустяна, на рахунку якого близько двадцяти фільмів, відзначаються дотепними комічними ситуаціями, завершеністю композиції. Зрозуміло, не всі трюки придумані сценаристом, їх вигадували і розробляли також режисер і художник, проте напрям роботи, стилістику цих трюків закладено передусім у драматургії.

У фільмах серії, створених за сценаріями В.Капустяна, стає все відчутнішим комедійно-пародійне начало (особливо у стрічках «Як козаки у футбол грали» й «Як козаки наречених визволяли»), зв'язки із народною творчістю, народним гумором («Як козаки сіль купували). У порівнянні з першою серією тут значно покращується образотворче вирішення, воно стало виразнішим і точнішим. Підвищився й професійний рівень виконання трюків, пластичної поведінки героїв. Точно знайдений підхід до реалізації теми того чи іншого фільму до-

зволяє вільно сполучати в одному епізоді реалії минулого і теперішнього часу. Цей принцип прослідковується у багатьох серіях. Так, у фільмі «Як козаки наречених визволяли» у дотепному епізоді зіткнення козаків із піратами, які полонили наречених козаків, показано винахідливість героїв. Знайшовши піратів на скелястому безлюдному острові у таверні, де вони бенкетували з приводу вдалого завершення грабіжницької експедиції, пили і співали тужливих пісень про свою долю, Грай, Тур і Око, зрозумівши, що силою їх не взяти, перевдягаються у піратський одяг, утворюючи своєрідний джаз. Під веселу музику пірати починають танцювати разом із полонянками, які впізнали Грая, Тура і Око і, одразу зрозумівши їхній задум, вказали, де знаходяться двері до глибокого погребу. Козаки заграли «лєтку-єньку», пірати, ставши один за одним ланцюжком, заходилися танцювати. Тур відчинив важкі двері люка, і вся піратська зграя опинилася під замком. Так знову хитрістю козаки перемогли жадібних і жорстоких розбійників.

Для характеристики середовища дії знайдено влучні смішні деталі, котрі відтворюють специфічні риси тієї чи іншої держави, куди потрапляють козаки в погоні за піратами. У країні філософів та атлетів, де люди заглиблені у пошуки сенсу буття, фізичної і художньої досконалості, ніхто не поспішає. Вчені під звуки неквапної музики ведуть суперечки, наче в уповільненій зйомці пробігають марафонці, змагаються спортсмени. В іншій місцевості все, навіть живі істоти, своїм зовнішнім виглядом нагадує піраміди і сфінксів, а перелякані набігом піратів мешканці ховаються у саркофаги. В країні факірів і йогів глядачі побачили останніх у найнеймовірніших позах. А коли налетіли пірати, йоги буквально «повиходили із себе», неначе розчинившись у повітрі. У філософів і атлетів пірати забирають амфори, вази, туніки, у факірів і йогів – коштовності, слона, якого потім засмажили.

Звичайно, не всі фільми серії рівнозначні. Авторам не вдається іноді уникнути самоповторів, вторинності деяких ситуацій, зображальних рішень, але загалом вони демонструють невичерпну фантазію й винахідливість, що забезпечило великий успіх серіалу у глядачів і його довголіття.

1972 року українські аніматори розпочали нову гумористичну серію із постійним героєм Парасолькою. Вона також була прихильно зустрінута глядачем (найбільший успіх випав на долю фільмів «Пара-

солька на рибалці» Є.Пружанського та «Парасолька на полюванні» Т.Павленка за творами О.Вишні, 1973).

Парасолька – плоть від плоті фольклорного героя, тих численних байок і переказів мисливців і рибалок, на основі яких О.Вишня створив свої «Мисливські оповідання». Це невеличкий на зріст, вже немолодий, чоловік із кругленьким животиком, лисою головою, великими лукавими очима, у неодмінній смугастій тенісці. Весь його вигляд говорить про те, що чоловічок надзвичайно завзятий, задерикуватий і впертий. Це підтверджується і всім виразом його обличчя, і кількома непокірними волосинами на голові і чималим, але кирпатим носом. Найістотніша риса характеру Парасольки – непереможний оптимізм, енергійність, цікавість до життя. Він фантазер і має схильність переоцінювати свої сили. Ці риси вдачі героя призводять до різних пригод, комедійних ситуацій. Основне у манері поведінки Парасольки – рухливість, жвавість, іноді зайва метушливість, він усе робить надзвичайно поспішаючи, що теж стає часто джерелом комізму. Комічні ситуації і трюки витікають із логіки подій і вдачі персонажу. Ось Парасолька, щоб накопати черв'яків для рибалки, надзвичайно швидко зарівається з головою у землю, залишаючи за собою звивисту траншею. На дорозі йому зустрічається скринька із коштовностями. Та нашого героя цікавлять лише черв'яки. Скринька відкинута геть. Трюк закінчується несподівано. Парасолька відкопує величезного черв'яка. Радості його немає меж. Він тягне черв'яка із землі – і витягує... робітника у касці, в руках якого перфоратор зі шлангом. Саме цей шланг і прийняв наївний чоловічок за черв'яка.

Парасолька опиняється на березі річки, де рибалок – не протовпишся. Тоді винахідливий герой дістає з мішка дощечку, на якій пише: «Тут ловити рибу заборонено». Рибалки, побачивши цю об'яву, невдоволено розходяться. Парасолька закидає вудку. Та ось чиясь рука лягає на його плече. Це міліціонер вказує йому на табличку. Дотепна витівка горе-рибалки закінчується штрафом. Добре показано у серії «Парасолька на полюванні» зустріч новоявленого мисливця з тигром.

Подібних ситуацій і трюків, що мають несподівану розв'язку, в цілому у драматургії серії небагато. Відпрацьовані вже на анімаційному екрані ситуації переважають у фільмах «Парасолька і автомобіль» (1975), «Парасолька – дружинник» (1976), «Парасолька на модному курорті» (1977).

Для них характерний не досить високий рівень виконання трюків. Намагання за всяку ціну насмішити глядача часто обертається несмаком, невибагливим комікуванням. Хоча у трьох останніх фільмах відчувається прагнення авторів наблизити героя до сучасного життя, проте в них мало яскравих деталей, тонких спостережень за реальністю.

Звернення до серійних героїв засвідчило творчу і професійну зрілість української анімації. Було накопичено чималий досвід щодо комунікативних можливостей анімаційного мистецтва.

АНІМАЦІЯ І ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

Інтерес до проблем сучасності намітився в українській анімації ще в 30-ті роки. Такі фільми, як «Папанінці», «Заборонений папуга, «Тук-Тук і його товариш Жук» були відгуком на певні події тогочасної дійсності.

Перші стрічки творчого об'єднання художньої мультиплікації «Пригоди Перця», «П'яні вовки», «Супутниця королеви» теж присвячені злободенним темам. Це були ще не досить впевнені кроки у процесі освоєння сучасної теми, коли відчутно давалася взнаки ілюстративність, коли оповідальність виходила на перший план і переважала над виразністю анімаційного образу. Однак, ці стрічки засвідчили, що звернення до сучасності – перспективний напрям у розвитку мистецтва мальованого кіно. Передусім йдеться про комедійні, сатиричні жанри. Відомо, що сатирі притаманний специфічний підхід до зображення життя. Основу цього підходу складає перебільшення і загострення образу. Йдеться не лише про формальні ознаки, а про саму суть сатиричної типізації. «Виходячи з пафосу заперечення, – відзначає дослідник комічного М.Федь, – сатира не може обмежитися показом негативного у житті, вона повинна затаврувати і виставити на загальне осміяння негативне явище у крайньому своєму вираженні» [25].

Для досягнення цього сатирик користується такими спеціальними художніми прийомами, як карикатура, гіпербола, гротеск, що служать засобами загострення, виділення суттєвих рис зображуваного об'єкта, подання його у приниженому, смішному вигляді. Анімація володіє величезними можливостями у сфері сатиричних жанрів. Завдяки своєрідній умовності вона може матеріалізувати на екрані найфантастичнішу метафору, деформувати явища і характери так, що їхня прихована сутність стає видимою. Анімаційний образ набирає особливої емо-

ційної енергії, сили сатиричного осміяння. Синтезуючи в собі виражальні засоби різних мистецтв, анімація надає карикатурі, художніх гіперболі надзвичайної експресії, динамічної образності. Їй доступне те, що лежить за межами можливостей ігрового кіно, зокрема акторської гри. Вона спроможна відтворити будь-які «найнереальніші» модифікації дійсності, найфантастичніші явища навколишнього світу.

Сатиричні жанри анімації, як і всього мистецтва за радянських часів розвивалися у певному, суворо обмеженому полі. Визначалися коло об'єктів, суспільних явищ, так званих «пережитків минулого» чи «пережитків капіталізму», які дозволялося критикувати і висміювати, «боротися» з ними. Намагання торкнутися самих основ тоталітарної системи жорстоко каралася. Сатирики змушені були часто вдаватися до «езопової» мови, щоб в обстановці всіляких заборон і «табу» дозволити собі загострити ту чи іншу суспільно вагому проблему. І хоча на момент створення ТО художньої мультиплікації сталінські часи з їх нищівними розбірками щодо неугодних творів відійшли у минуле, проте їхні традиції залишилися у вигляді партійних настанов що і як можна критикувати і тих «охоронних» імпульсів, які несло в собі саме мистецтво.

Першими помітними творами української анімації у комедійно-сатиричному жанрі стали фільми режисера І.Лазарчука «Мишко плюс Машка» (1964) і «Життя навпіл» (1965). Обидві картини присвячено морально-етичним проблемам у сфері сімейних стосунків.

Картина «Життя навпіл» І.Лазарчука і художника Є.Сивоконя привертала увага свіжістю і своєрідністю стильового вирішення, близького сучасній карикатурі. Сценарій до цієї стрічки написав письменник В.Славкін за власним оповіданням. Ззовні історія розлучення подружжя Іванюків нескладна, але вона торкається тих сфер життя, які хвилюють багатьох. Чоловік і жінка повертаються з роботи. Він втупився в газету і не помічає, як вона заглядає до магазинів, і гора пакунків усе зростає і зростає в її руках. Постукала жінка чоловікові у газету, а вона – наче кам'яна стіна, якою той відгородився від усього світу. Закінчилася ця історія розлученням. Усе поділили навпіл: і кімнату, і телевізор, і дзеркало, і весільне фото, і навіть власне прізвище Іванюк – на Іва та Нюк.

Думка сценарію про неприродність розлучення людей через дріб'язкову причину втілена в образній, справді анімаційній формі. У фільмі використано прийом матеріалізації тропа як важливий засіб типізації

образу. Метафора допомогла розкрити у предметі зображення нові грані і цим дала точне уявлення про нього, його внутрішній комізм.

Ось подружжя слухає оперу «Запорожець за Дунаєм» – кожний на своїй половині розрубаного телевізора. Тут цікаво використано вклейку-аплікацію із «живого» кіно: оперу знято в натурі. На екрані дружини Одарка гнівно дорікає Карасеві, на іншій половині – її втихомирює Карась. Цей дотепний штрих підсилює трагікомічність ситуації. Цікаво зроблено епізоди, де показано, що думають і як переживають чоловік і жінка, залишившись наодинці. Почуття чоловіка роздвоюються, він сам розділяється на два силуети – червоний і синій. Червоний уособлює здоровий глузд і ладен допомогти жінці побороти всі тяготи сімейного життя. Синій силует, що втілює чоловічий егоїзм і впертість, не згоден з червоним, стоїть на своєму. Перемагає здоровий глузд: чоловік вирішує помиритися з дружиною. Фільм «Життя навпіл» засвідчив, що анімація може розкривати людську психологію, зображувати різні відтінки почуттів, переживань – «сміх і сльози», поєднувати елементи комедійні й драматичні.

Комедійний конфлікт у фільмі допомагає глибше виявити реальні суперечності дійсності, а комедійна ситуація наче «оголює» ситуацію життєву. Тут основний засіб характеристики персонажів – гумор, адже автори співчувають своїм героям.

Однак гумор і метафора не вичерпує комедійних прийомів художньої обробки життєвого матеріалу. Сатирична анімація широко користується такими засобами художньої виразності, як гротеск, перебільшення, гіпербола.

Гротеск ламає істотні обриси предметів, змінює знайомий вигляд явищ, несподівано зміщує їх в іншу площину, створює особливі, не існуючі насправді зв'язки. Він завжди близький до шаржу, карикатури. Абсолютна визначеність, різкість малюнка, ігнорування всього часткового, випадкового, оголення сутності у парадоксальній, загостреній формі. Гротеск спотворює зовнішнє в ім'я правди внутрішнього.

У фільмі І.Лазарчука «Золоте яєчко» (1963, сценарій М.Татарського, художник Є.Сивокінь) сюжет будується саме на гротескній ситуації. Одного разу аспірант Квочкін з установи під назвою «Діпрояйце» переглядав по телевізору відому казочку про Діда, Бабу, Курочку Рябу і золоте яєчко. В його голові одразу визріла тема дисертації – «Проблема вилущення яйця зі шкаралупи».

Як тільки на екрані з'являється Квочкін, у якого гнучка постать, запобігливі рухи, товстогубе і товстоносе обличчя з низьким лобом, зрізаною маківкою і величезними окулярами, одразу зрозуміло, що перед нами тип нікчеми, неспроможного не тільки на те, щоб займатися наукою, а й взагалі самостійно мислити. І от, наповнивши чорнилом авторучку, схиливши голову набік і висунувши від зусиль язика, Квочкін починає писати дисертацію.

Квочкін усе робить як годиться при написанні дисертації, проте у зіставленні з безглуздістю самої її теми його зусилля виявляються абсурдними і смішними. Далі автори фільму доводять ситуацію до повного абсурду, що дає їм змогу яскраво й образно показати всю безглузду сутність «праці» Квочкіна. Горе-учений сконструював машину для розбивання яєчної шкаралупи, і сам став її жертвою.

У кадрі – величезна незугарна споруда із пультом управління, на якому безліч усіляких кнопок. Квочкін – в одній руці дисертація, в іншій – подушечка, на якій лежить яєчко, – прямує до своєї машини. Він страшенно задоволений собою, в захопленні від свого винаходу стає «в позу», щоб сфотографуватися біля нього. На цю безглузду ідею витрачено державні кошти – яєчко справді виявилося «золотим». Квочкін успішно проводить «експеримент». Яєчко виходить із машини вилущеним із шкаралупи. Але ось висовується залізна рука, що хапає винахідника за комір і втаскує у машину, з якої вилітає спочатку одяг, а потім і сам переляканий на смерть дисертант. Таке відкрите, чітко виявлене ставлення авторів до зображуваного явища, притаманне сатиричному мистецтву. Негативний персонаж висміюється, викривається до кінця, аж до образного показу тієї кари, на яку він заслуговує.

У фільмі «Золоте яєчко» використано випробуваний комедійний прийом – перенесення дії в інші епохи, коли Квочкін пише «Історичний огляд» для своєї «дисертації». Це дає можливість загострити комедійну ситуацію, ще яскравіше висвітлити об'єкти осміяння, їхні кумедні сторони, співвідносячи минуле і сучасність. Так побудовано і фільм Є.Сивоконя «Осколки» (сценарій В.Капустяна і М.Клеймера). Первісна людина за допомогою молотка і зубила щось висікає на великій кам'яній горі – то драматург кам'яного віку створює сатиричний сценарій, старанно загострюючи кути. Ось він біля печери, на якій напис «Печерфільм». Автор намагається просунути «сценарій» до печери, але той не проходить. Доводиться відсікати спочатку один гострий

кут, а потім і решту. Падають осколки. І щоразу на екрані розгортається подія, що становить зміст осколку-уривку кам'яного «сценарію».

У першому епізоді на пляжі безкарно бешкетує хуліган, і дорослі дяді не можуть його зупинити. Лише маленький дружинник заступає йому дорогу. У другому епізоді ревнива жінка розправляється зі своїм чоловіком, який випадково отримав поцілунок від сусідки у переповненому бронтозаврі-автобусі. Слід цього поцілунку на щоці нещасного призводить до трагічної розв'язки – у фінальних кадрах жінка вимітає кістки чоловіка з печери. Героєм третього епізоду став «дикун», який купив модну краватку і одразу подався до ресторану «обмивати» її. В результаті і залишився в самій краватці.

Переносячи дію у кам'яний вік, автори проводять думку, що саме там місце усім цим проявам дикунства. З іншого боку, цей прийом зіставлення деталей первісного і сучасного життя підсилює комізм того, що відбувається. Хуліган пливе на крокодилі, але в його руках модний транзистор. Рахунок у первісному ресторані приносять на кам'яній плиті, по вулицях рухаються бронтозаври-таксі і бронтозаври-автобуси, переповнені в години пік, як у сучасному великому місті тощо.

Отже, умовність обставин, яка є одним із фантастичних «припущень», що широко застосовується у сатиричному мистецтві, створює у фільмі гротескно-комедійний ефект.

Нарешті кам'яна глиба (сценарій) набуває вигляду гладенького яєчка, і автор просовує її до печери на стіл редактора. Той задоволений, бере «твір» і кладе його на полицю з написом «Сатиричні сценарії», де вже багато подібних кам'яних яєць.

Осміяння сатиробоязні – основне завдання фільму. Однак у співвідношенні з наявною ситуацією просування «сценарію» зміст його осколків-уривків виглядає занадто легковажним. Адже ревниві жінки, п'яниці і хулігани – зовсім не ті об'єкти, які були небажаними для сатиричного зображення. Навпаки, саме вони неодноразово обігрувалися і в кіно, і на естраді, отже ці явища не могли послужити приводом для сатиробоязні, у полоні якої залишилися і самі автори «Осколків».

Улюбленою темою тогочасної сатири було викриття міщанства. Міщанство визначалося як дрібнобуржуазна ідеологія, психологія, поведінка обмеженого кола людей із характерним для них споживчим ставленням до життя, культом речей, конформізмом, пристосовництвом, прагненням за всяку ціну досягти особистого благополуччя. Мі-

щанство трактувалося як «пережиток капіталізму», при цьому замовчувалися конкретні умови виникнення цього явища у суспільстві[25], що були сполучені з певними людськими пороками, такими, як користолюбство, егоїзм, цинізм.

З критикою суспільного явища, що іменувалося як міщанство, виступали українські аніматори у своєрідній кінотрилогії – «Моя хата скраю» Є.Пружанського (1971), «Якого дідька хочеться» (1975), «Лінь» (1979) Є.Сивоконя. У фільмі Є.Пружанського «Моя хата скраю» (сценарій В.Капустяна) центральний персонаж – тип міщанина, життєве кредо якого виявлене вже у самій назві стрічки, уособлює саму суть цього явища. Пристосовуючись до обставин, міщанство змінюється, обирає нову тактику, але завжди для нього характерний автоматизм мислення, зацикленість на власних інтересах, здатність до мімікрії.

Щоб показати живучість міщанства, автори вдаються до прийому стиснення історичного часу, проводять свого «героя» крізь різні епохи – від кам'яного віку до сучасності. Змінюються епохи, але не змінюється суть міщанина – будь-що увірвати шматок для себе. Ця незмінність – основний принцип типізації персонажу. Глядач відкриває певний тип людини – пристосуванця. У фіналі картини показано, як сучасне життя наступає на міщанина. Виростають навколо нові багатоповерхові споруди, витісняючи хату, яку господар пересуває туди-сюди, та ніде подітися – розчавили її. Проте міщанство не так то й легко знищити. Відірвав «герой» секцію з нового будинку – і вже знову своя хата готова. Так метафоричними, образними засобами автори підкреслюють думку про живучість обивательської психології. На ідею твору «працює» і контраст між досягненнями прогресу (вогонь, будівництво храму, народження твору мистецтва тощо) і утилітарне використання їх міщанином.

У фільмі використано такий влучний прийом сатири, як самовикриття негативного персонажа, в основі якого «лежить те положення, що сутність предмету не може так чи інакше не виявитися у своєму істинному світлі – «немає нічого таємного, що не стало б явним» [26].

Відомо, що цинізм – одна із якостей характеру міщанина, це його психологія ставлення до життя. У фільмі вона проявляється у самовикривальному монолозі персонажу. Всього кілька реплік, по одній до епізоду, а в них ціла філософія міщанства. Наприклад: «Чужу шкіру драти – справа добра, тільки мені своя дорожча», «іти на мамонта, кажете? А якщо мамонт піде на тебе? Ні, посиджу я краще у печері, пе-

режду ці первісні труднощі». Або: «На барикади, кажете? А навіщо? Самі ж учили, що історія вперед рухається. Отже, і прийде, куди треба...». Цей прийом допомагає «оголенню» персонажа, виявленню його суті.

У типажній характеристиці «героя» (художник Р.Сахалтуєв) підкреслено його зловісне і примітивне нутро – це скрючена постать із волосатим обличчям, з якого не сходить вираз невдоволення. До речі, фільм поставлено за оповіданням М.Захарова, яке так і називається «Людина із кислою міною». Сутнісну незмінність персонажа підкреслено і його типажною незмінністю. В усі часи він зовнішньо однаковий. У цьому ж руслі знаходиться і його моторна характеристика. «Герой» завжди залишається осторонь загального руху, він відсторонено, проте уважно спостерігає за тим, що відбувається, наче вичікуючи слушного моменту, щоб задовольнити свій інтерес.

У фільмі Д.Черкаського «Якого дідька хочеться» за сценарієм М.Розовського (1975, почесний диплом XIII МКФ у Кракові) виведено інший тип міщанина, який мімікрує під інтелігентність, намагається видати себе причетним до творення духовних цінностей та насправді ставиться до них як до джерела утвердження власного престижу.

Персонажі стрічки – «освічені» міщани з обивательською психологією, з меркантильним ставленням до життя й пристрастю до придбання «престижних» речей. Родовід таких персонажів ведеться ще від людоїдки Елочки, псевдоінтелігента Васисуалія Лоханкіна із незакінченою трикласною освітою з «Дванадцяти стільців» І.Ільфа та Є.Петрова.

Нещадна іронія – основний прийом авторської характеристики персонажів, яка поглиблюється із розвитком дії. Основна риса «героїв» – прагнення за всяку ціну досягти «престижного» становища. Ось Маша і Мишко дізнаються, що в моду увійшов «сільський стиль». Одразу їхня квартира набуває вигляду сільської хати, де є навіть піч із припічком і, звичайно, неодмінна балалайка. Кімната до краю наповнюється самоварами, берестяними коробами та іншими предметами сільського побуту. Серед них Маша у сарафані і Мишко у косоворотці. Якщо у фільмі Є.Пружанського час і простір набирають рис всеосяжності, то дія стрічки Д.Черкаського відбувається впродовж кількох днів, її простір обмежений двома об'єктами – квартирою героїв і хатою сільської бабусі, куди Мишко потрапляє у пошуках «модних» речей. Між собою ці об'єкти співвідносяться за принципом контрасту, протиставлення «показного» і «справжнього».

Ситуація доводиться до абсурду. Дізнавшись, що Пахомови дістають дочці «кручину на обличчя», Маша і Мишко вирішують добути собі «рожно», щоб Пахомови від заздрощів вмерли. І справді, побачивши «рожно», яке Мишко привіз зі спеціальної експедиції у село Пустохіно, Пахомови померли.

Фільм «Якого дідька хочеться» нещадно висміює погоню за «красивим життям», що надзвичайно погано впливає на людей, спустошує їх духовно. На вівтар престижності ці «герої» ладні покласти все, їхній моральний, емоційний світ обмежений до краю.

Режисер Д.Черкаський і художник Н.Кошкін досягли повної відповідності зовнішнього вигляду персонажів і обстановки, де вони діють. У фільмі переважає кітч, надмірна яскравість, багатобарвність, пістрявість аж до аляповатості. Проте це спеціально задуманий спосіб колажу для характеристики світу міщанства. Важливим драматургічним компонентом стала мовна характеристика персонажів. Якщо спочатку вони підстроюються «під інтелігентів», то у селі Пустохіно Мишко намагається розмовляти «під народ». Ця псевдонародна мова якнайкраще виявляє суть міщанина.

Якщо персонаж Є.Пружанського характеризується незмінністю зовнішнього вигляду і виключенням із загального руху, то герої Д.Черкаського – навпаки. Вони змінюють своє «лице» відповідно до моди і весь час метушаться у пошуках того, що відзначає їхню «продвинутість».

Сатиричне спрямування має і притча Є.Сивоконя «Лінь» (сценарій О.Каневського), де в центрі уваги – розвінчання психології обивателя, його душевної спустошеності. Ця тема втілюється у парадоксальному сюжеті. Дія відбувається у сучасній квартирі, де за столом сидить товстий чоловік у смугастій піжамі, який увесь час їсть, погладжуючи кота . У круглих ситих очах – порожнеча. Про таких у народі кажуть «риб'яча кров». Іноді він зупиняє свій погляд на акваріумі, де сновигають золоті рибки. Раптом одна із риб починає поглинати своїх сусідок, щоразу збільшуючись у розмірах. Потім настає черга кота. Кожний акт хижацького розбою викликає занепокоєння чоловіка. Проте він неспроможний вийти зі стану оціпеніння і щось вчинити. Нарешті, чоловік залишається віч-на-віч зі страшною рибою й через мить опиняється в акваріумі, а хижак займає його місце за столом. Потрапивши до акваріуму, герой швидко пристосовується до обставин. Спускаючись на дно, він поступо-

во перетворюється на рибу, ноги його стають хвостом, руки плавниками, нарешті, у нього прорізуються зябра. І от він уже виступає «наставником» мальків, передаючи їм своє життєве кредо – позицію невтручання.

Зображення, де переважають округлі форми (круглий чоловік, кругла риба, круглий кіт), уповільнений ритм картини, немов би при зніманні рапідом, сприяють створенню особливої, примарної атмосфери, коли починаєш відчувати, що справжнє життя не проникає до цієї оселі, а час тут майже зупинився.

Ступінь концентрації просторово-часової структури у фільмі значно підвищена. Час, упродовж якого відбувається дія, може визначатися будь-якою одиницею: годиною, днем, місяцем тощо, він, як у міфі, замкнений, циклічний, може рухатись у будь-якому напрямі. Ця властивість використана в дикторському тексті, який є, по суті, внутрішнім монологом героя. В ньому застосовано прийом зворотного ходу, що у співставленні з реальним часом перебігу подій створює образ застиглого внутрішнього часу героя.

Простір гранично звужено – це кімната без вікон і дверей, без повітря, що відповідає психологічному стану персонажа. Але це загальне середовище вміщує два простори: простір самого героя, зовсім незмінний, і простір акваріума, простір риби-хижака, що рухається, діє і трансформується, не зустрічаючи ніякого опору.

Отже, час і простір, наділені драматургічною функцією, стають у фільмі засобами образної характеристики персонажа і ширше – такого стану, який можна визначити як «застій», чреватий, однак, деструктивною, агресивною силою. На жаль, свого часу фільм Є.Сивоконя не дістав належної оцінки, був обійдений увагою критики, адже містив заряд суспільної ваги, прихований під оболонкою притчі.

Фільми трилогії репрезентували різні підходи до однієї й тієї самої теми. Важливою ознакою цього процесу стало прагнення аніматорів відтворити саму суть явища, розкриваючи його з допомогою переважно сюжетних засобів («Моя хата скраю»), активізації зорового ряду («Якого дідька хочеться»), проникнення у внутрішній світ персонажу шляхом створення місткої пластичної концепції фільму («Лінь»).

Актуальна суспільна проблема порушується у картині В.Гончарова «Тяп-Ляп» (1977, сценарій В.Гайдая та І.Фавбаржевича). Йдеться про безславну діяльність бракороба, у якого все виходить неякісним або й спотвореним. Автори застосовують такий самий прийом

згущення, концентрації дії, як і в картині «Моя хата скраю». Бракороб здійснює подорож у просторі і в часі – до середньовічної Італії, стародавньої Греції, кам'яного віку. Ця подорож вимушена: бракороб кожного разу намагається втекти від кари, яка на нього чекає після чергової неякісно виконаної роботи. Так, в Італії він будує башту, що одразу ж нахиляється (дотепно обігрується феномен Пізанської башти), навіть печеру в кам'яному віці він неспроможний збудувати як слід.

Прийом зображення персонажа у різних часово-просторових координатах був певним засобом захиститися від обвинувачень у глумі з радянської дійсності і радянської людини, вади і недоліки якої можна було показувати як такі, що своїм корінням сягають у минулі, навіть доісторичні часи, а тому надзвичайно важко з ними боротися. Інакше чим можна пояснити, що людині нової соціалістичної формації притаманні пристосовництво, неробство, атрофія волі?

Художники змушені були густо приправляти сатиру гумором, удаватися до пародіювання, що дозволяло виставляти на посміх хоча б окремі явища.

І невдогад було супротивникам соціальної критики, що за законами художньої типізації сатиричний образ укрупнюється, набуває універсальності, свідчить про те, що за окремими випадками, котрі ще зустрічаються подекуди, проступають цілі суспільні явища і недосконалість людської вдачі взагалі, а не «буржуазні» пережитки.

Іншою темою, які приділяється багато уваги у тогочасній, зокрема анімаційній, сатирі, була тема бюрократизму. І тут наявні приклади справді мистецького її вирішення (фільми російських митців «Людина у рамці» Ф.Хитрука, «Жив собі Казявін» А.Хржановського). В українській анімації до теми бюрократизму звертається режисер Є.Сивокінь у фільмі «Від дзвінка до дзвінка», поставленому за творами В.Маяковського (1971). Мова стрічки яскраво метафорична. За допомогою гротеску зображуване явище набирає гіпертрофованих рис механічності, автоматизму, чим підкреслюється його карикатурна безглуздість, розкривається негативний зміст.

У перших кадрах глядач потрапляє в установу, де за масивними столами сидять службовці. Починається процедура с печаткою. Зав дає розпорядження по телефону. Один службовець відкриває сейф і дістає з нього коробочку з печаткою, інший виймає її, наступних дихає

на неї і передає далі. Нарешті печатка потрапляє до зава і той прикладає її до папірця, який відправляє по інстанції і т. ін.

Епізод побудовано так, що виникає ілюзія добре відлагодженого механізму, все перебігає у швидкому і бадьорому темпі, а зображальне вирішення (одноманітні фігури службовців за однаковими столами) і монотонна музика (композитор Л.Грабовський) підкреслюють автоматизм того, що відбувається.

Влітає папірець: «Скорочуй штати!» Зримо втілюється метафора: папірець буквально поплив по руках, опинився на столі у преда, над головою якого виникає великий червоний знак питання. Знак питання тут набуває образного значення, символізуючи демагогію, цей неодмінний супутник бюрократії. Один член колегії загострює питання, другий маніпулює ним як фокусник, виймає крапку, наче корок із пляшки, і зі знаку питання починає витікати вода, четвертий замінює його знаком оклику, п'ятий заплутує до невпізнанності. Проте кожного разу знак питання звільняється з рук чергового оратора і повисає в усій своїй невблаганності і невідворотності. Потім створюються різні комісії – трійки, четвірки, та й вони не можуть впоратися з непокірним питанням. І от великий знак питання розпадається на безліч маленьких. Ці маленькі знаки летять, летять і летять, заповнюючи приміщення, кількість їх невпинно зростає. Так вказівка скоротити штати, потрапивши до бюрократичної машини, призводить до їх роздування. Безглуздя і автоматизм бюрократизму переконливо показано засобом анімаційного гротеску.

Хоча анімація була найменш заідеологізованим видом кіно, їй теж ставилося в обов'язок бути мистецтвом політичним, нещадно критикувати капіталістичний спосіб життя, буржуазну систему цінностей. Але анімаційні фільми відзначаються таким високим ступенем узагальнення, що часто піднімаються над конкретною ситуацією і стають універсальною моделлю.

Застереження проти паліїв війни, які шукають нових жахливих методів тотального знищення людей, прозвучала у фільмі «Марс-XX», створеному режисером І.Гурвич (1969, сценарій І.Гурвич та С.Куценко, художник Г.Уманський) у жанрі політичного плакату. Буржуазна наука на службі війни – так визначалася його тема. Проте сьогодні ясно, що ця проблема в світі протистояння двох систем характерна для яструбів різних мастей, в тому числі і радянських. Сюжет картини фантастичний. Учений, який винайшов новий вид зброї надзвичайної сили, за-

пропонував її богу війни Марсу. Він демонструє могутність свого винаходу, що сіє смерть на землі, де все перетворюється на чорну пустку. Від жахливості цієї картини здригнулося навіть серце бога війни.

Комедійне начало у фільмі приглушене. І це закономірно, адже зображуване явище настільки жахливе і суспільно небезпечне, настільки чітко проступають його трагічні наслідки для життя мільйонів людей, що воно викликає передусім гнів і ненависть. Проте автори не лише ненавидять, а й зневажають предмет зображення, подаючи у приниженому вигляді, констатуючи як його небезпечність, так і глупоту й нікчемність.

Про особливість подібного підходу добре сказав М.Федь: «Сатирик побачив у страшному його комічну сторону, він викрив його неспроможність і нікчемність, відділив його зовнішню показову могутність від його справжньої сутності, примусив «повиснути на власній питомій вазі» (Герцен). Одним словом, сатирик зірвав із нього страхітливе вбрання, і всі побачили – король голий» [27].

Їдкий і гнівний сміх викликає вчений із фільму «Марс-ХХ» – ця потворна, моральна нікчема. Він вирощує в колбі страхітливу бактерію війни, недвозначно схожу на атомний гриб, розраховуючи на велику винагороду. І справді, спочатку Марс поблажливо ставиться до вченого, навіть кидає йому мішок із золотом, але, побачивши, на що здатна бактерія, грізно посміхається і жбурляє колбу в людину. В епізоді, де зображено, як учений намагається втекти від бактерії, розкривається його сутність нікчеми і боягуза, який внаслідок своєї глупоти, свого надмірного егоцентризму потрапляє у смертельну небезпеку. Від колишньої величі і гордині переможця, володаря світу не залишається й сліду. Він кидається від стіни до стіни, плазує по підлозі, видряпується на високе підвіконня. Проте марно: бактерія настигає його.

Зміст фільму символічний. Сили, які прагнуть розв'язати війну, – самі стають її жертвами. «Зупиніться, зупиніться!» – лунає заклик у фіналі.

Продовжуючи антивоєнну тему, режисер М.Титов поставив фільм «Бій» (1987) за мотивами однойменного оповідання американського письменника-фантаста Стівена Кінга. Герой картини, такий собі містер Сміт, колишній «солдат удачі», а нині Міллер, убиває «на замовлення» президента фірми дитячих іграшок. У кабінеті вбитого його зацікавлює нова суперіграшка «Скринька для «солдата удачі», яку Сміт забирає для свого сина. Розкривши скриньку, він знаходить у ній повний комплект для ведення сучасного бою: вояки, автомати, бузу-

ки, вертольоти тощо. Вони нападають на Міллера. У квартирі розгортається справжній бій, який закінчується термоядерним вибухом.

Скринька – модель війни, а вояки, як дві краплини води схожі на самого Міллера – бездушні роботи, запрограмовані на агресію і вбивство.

Образна концепція цього публіцистичного фільму, ясного і конкретного за думкою створюється переважно візуальними пластичними засобами, без словесних коментарів. Натомість фільм насичено зловісними, жахливими звуками і шумами війни. Центральна сцена бою вирішується за допомогою експресивних ракурсів, динамічних метафор. Наприклад, знесилений герой наче в якомусь відчайдушному передсмертному танці, відбивається від маленьких, як джмелі, вертольотиків, що летять і летять, атакуючи вояка.

Зображальні принципи різномасштабності і пластичний метод тотальної анімації надають сцені емоційної напруги, апокаліптичного звучання. Гротеск, що об'єднує фантастику із сарказмом, стає основним виражальним засобом реалізації складного задуму. Молодий режисер, котрий мав досвід художника-аніматора, продемонстрував упевнений професіоналізм і нове кінематографічне мислення.

У часи, що їх прийнято називати періодом «перебудови» і «гласності» на всесоюзному екрані з'являються анімаційні фільми сатиричного жанру, в яких митці зверталися до проблеми деформації масової свідомості, осмислюючи художніми засобами складні, суперечливі, відживаючі соціальні й політичні явища. Для цих картин характерна відмова від табу і евфемізмів, оберігаючої іронії, гра ідеологічними конструктами, політоїдними гротесками, замах на «святині», що знецінювалися внаслідок нещадного зловживання.

Серед кращих картин соціальної критики – «Правда крупним планом» (1988) В.Гончарова.

Ще у глухий період «застою» режисер створює гостро сатиричний сюжет «Демагог» (сценарій Ф.Кривіна) для кіноальманаху «Камінь на дорозі» (1968). У сюжеті показано возвеличення демагога і всю небезпечність цього явища. Його персонажі – цифри, котрі старанно виконують накази: «Шикуйсь! За порядком номерів розрахуйсь!» Голосніше за всіх кричить нуль, який у цей момент перетворюється на велику червону горлянку (малюнок нагадує ілюстрацію з підручника анатомії). За свою старанність він одержує ордени, що зникають в його череві. Нуль просувається вперед – спочатку в середину числа і, нареш-

Кадр з фільму «День народження Юлії» (1995, режисер Н.Марченкова)

ті, на самий його початок. Але від цього число відразу зменшується.

У фільмі «Правда крупним планом» (сценарій Ф.Кривіна) вже відкрито розвінчуються радянські «цінності». Композиційним центром картини є символ соціалістичного ладу – скульптура В.Мухіної «Робітник і колгоспниця». З їхніх рук зникають знаряддя праці – серп і молот, що уособлюють «непорушну» єдність міста і села, і натомість з'являються і ростуть, подібно до башти, помпезні будинки «радянської» архітектури. Зверху башти – трибуна з циферблатом годинника без стрілок – образ застиглого часу. На трибуні з'являються портрети (фото перекладки) вождів Сталіна, Хрущова, Брежнєва, котрі перетворюються на манекени. У віконцях циферблату (він ще виконує і роль пересувного календаря) з'являються римські цифри, що означають партійні з'їзди, в такт яких білозубі лави делегатів-маріонеток одностайно голосують піднятими мандатами.

У дусі цього вертепного дійства і сцена, де Берія сервірує обід для Сталіна, подаючи на тарілці червоний прапор, а замість ножа і виделки – серп і молот.

Обраний автором прийом колажу з його зовнішнім зображальним «безладдям», поєднанням різнорідних фактур, стрімкий темп найкраще відповідають предмету зображення – руйнації системи.

У застійні часи сатира шукала і знаходила місце у «підпіллі» – низових шарах культури, усній народній творчості: анекдотах, частівках, епіграмах у дусі «чорного гумору». Останній містить елементи абсурду, ексцентрики, парадоксу або цинізму. Відомий «дитячий» цикл так званих «лякалок» був реакцією на норми, принципи, моральні імперативи, що з ранніх років вдовблювалися у голови людей, нав'язувалися шкільни-

Кадр з фільму «Мамуся Розочка і Мінічка» (1993, режисер Н.Чернишова)

ми програмами, офіційною пропагандою і мистецтвом соціалістичного реалізму. У віршованих сатиричних за жанровою ознакою «лякалках» піддавалися сарказму, «переверталися» й образи знайомих героїв.

На основі подібних «перевертишів» режисери Н.Чернишова, О.Гуньковський, Н.Марченкова зробили фільм, який так і називається «Лякали-жахалки» (1993, призи «Кроку-93», фестивалю дитячих фільмів ім..Р.Бикова). Цілком слушно зображальною домінантою картини стає стилізований під дитячий малюнок. Цей фільм був приречений на успіх у глядачів різних вікових категорій.

Яскравим, оригінальним явищем української анімації стали фільми «Колумб пристає до берега» (1967), «Короткі історії» (1970), «Навколо світу мимоволі» (1972), «Крила» (1983), створені режисером Д.Черкаським у співдружності з художником Р.Сахалтуєвим. Цей творчий тандем був легендарним, адже обидва митці настільки доповнюють одне одного, що важко провести грань між їхнім авторством щодо того чи іншого зображального рішення або трюку, тощо. Партнерство режисера і художника дало чимало яскравих стрічок.

Творчі уподобання і особливості манери Д.Черкаського і Р.Сахалтуєва – схильність до пародії, гострого сюжету, інтерес до комедійної деталі, динамічність і азарт, спостережливість і гумор визначилися вже в їхньому першому спільному фільмі «Таємниця Чорного короля» (1964), де «замовну» антипожежну тему вирішено у жанрі пародії на детектив з веселою вигадкою і винахідливістю. Творчо використовують режисер Д.Черкаський і художник-постановник Р.Сахалтуєв у фільмі «Колумб пристає до берега» (1967) можливості жанру політичного памфлету. Сценарій написано О.Каневським за мотивами однойменного

оповідання І.Ільфа та Є.Петрова. Сюжетна ситуація фантастично-гротескова. Реальна історична особа – Колумб – потрапляє в іншу епоху до Америки, де одразу стає рекламною сенсацією, яку дві політичні партії – широкополих і вузькополих (за формою капелюхів) – намагаються використати у передвиборній кампанії.

Автори зображають боротьбу партій у формі пародії на гангстерський фільм, що дає їм можливість не лише висміяти набридлі штампи цього жанру, а й ту дійсність, котру вони відбивають.

Трагікомічність зіткнення «донкіхотства» Колумба із законами, за якими живе суспільство передається зображально. У фільмі використано своєрідну літоту – великий Колумб предстає на екрані маленькою, недоладною, розгубленою, одинокою людиною, що як пішак переходить з рук прибічників однієї партії до іншої. Майстер виразного руху, Сахалтуєв будує дію на контрастному зіставленні статики і динаміки, знаходячи безліч красномовних подробиць.

Вміло розгортаючи пружину стрімкої фабули, автори насичують фільм трюками, зображальними деталями, несподіваними сюжетними поворотами. Викликало суперечки переосмислення фіналу, що був запозичений з іншого оповідання І.Ільфа та Є.Петрова. Колумб, за задумом авторів картини – божевільний, який повертається до лікарні. Виникало питання, чи не знижує це викривальну силу стрічки? На нашу думку, навпаки. Адже божевільний у ролі приманки виборців у політичній боротьбі двох партій – красномовна риса безумного світу. Більше того, він виглядає єдиною нормальною людиною серед калейдоскопу метушливих фото-кіно-журналістів, цинічних політиканів і бізнесменів.

Інша робота Д.Черкаського «Навколо світу мимоволі» (1972) за мотивами роману Ж.Верна «Навколо світу за 80 днів» (сценарій Ф.Камова, О.Курляндського, А.Хайта) задумувалася як веселий пригодницький фільм, де б пародійно зображалися деякі сторони суспільного життя: влада грошей, гангстеризм, примарність певних демократичних цінностей. Але вже на рівні сценарію відбулося певне переакцентування жанрових ознак. Сатиричне начало було приглушене. Авторів роман-подорож цікавив передусім як можливість вільного оперування простором і часом для пародіювання певних традиційних художніх жанрів.

Головний герой роману – благополучний Філеас Фог, який на парі здійснює подорож навколо світу. У сценарії на перший план висувається нова постать – маленька людина, бродяга, що стає жертвою

обставин і подорожує навколо світу мимоволі. Такий розвиток дії давав авторам можливості для зіставлення долі благополучного Філеаса і бездомного бродяги. Проте ця драматургічна лінія не була витримана.

Однак режисер і художник повною мірою використали можливості пародії, її здатність до висміювання набридлих штампів, стандартних установок, мистецьких канонів, художньої рутини. У фільмі дотепно пародіюється американська комедія періоду німого кіно, австрійська оперета. З особливим блиском зроблено епізод, що пародіює італійську оперу, а заодно і деякі віджилі звичаї з життя італійців. Композиційно ці епізоди пов'язані образом бродяги, який щоразу мимоволі потрапляє у вир подій і, врешті решт, стає жертвою обставин. Герой мріє лише про те, щоб знайти тихе місце і виспатися.

Типажно персонажі стрічки стилізовані під звичні уявлення про національні характери: ділових американців, легковажних французів, темпераментних італійців, педантичних англійців.

У фільмі-притчі «Короткі історії» (1976, сценарій Ф.Кривіна) режисер досяг цільності і закінченості у втіленні ідеї, тієї конструктивності мислення, при якій кожний епізод, кожна деталь органічно входять у художню тканину твору, «працюючи» на основну думку. Сюжет першої новели «Діоген з Сінопу» побудований на легенді про мислителя древності, який жив у порожній бочці. Тут йому добре і весело працювалося. Все йшло гаразд, поки Діоген не придбав власну квартиру і не почав її обставляти. Спочатку купив стіл, потім диван, крісла, шафи, люстру – речі заполонили житло. І тепер замість того, щоб писати, творити, Діоген витирає пил із меблів.

Зображальне вирішення новели засноване на контрастах – ритмових, композиційних, кольорових. А контраст, як відомо, загострює суперечності, створює відчуття дисонансу, неспокою, зіткнення, підсилює драматичну напругу, комедійне начало. У першому епізоді дія відбувається у спокійному ритмі. На намальованому в холодних білих і блакитних тонах тлі, яке створює атмосферу інтелектуального життя (колони, скульптури), добре сприймається яскрава пляма діжки. Глядач одразу прочитує всю композицію.

Контрастом першому епізоду виступає задушлива атмосфера квартири Діогена, вирішена у гарячих тонах, що надають зовсім іншого емоційного забарвлення зображенню. Динамічний верхній ракурс

підкреслює цю задушливість нового життя Діогена. Усе заповнене до краю речами, кількість яких стрімко зростає.

Про йдеться у цій притчі? Тут і бій «торшерству», і протест проти влади речей над людиною, і заклик не зраджувати своїх ідеалів, справи свого життя.

В основу другої новели покладена історія з роману Ф.Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» про те, як Панург потопив у морі купця та його баранів. Великий сатирик XУI ст. висміяв у ній нездатність до критичної оцінки своїх дій, коли людина, піддавшись пориву юрби, втрачає власне «я». Мотиви цієї давньої історії співвіднесено з проблематикою нашого часу у загальному контексті притчі. Досягається це зіставленням кадрів сучасної кінохроніки з розповіддю Панурга. Ці два тематично-зображальні плани доповнюють і поглиблюють один одного.

У кадрах кінохроніки, що починають і закінчують новелу, знято сеанс поп-музики. Оскаженіло виють мікрофони, кривляються перед ними співаки, піаніст нестямно грає руками і ногою, божеволіє у танці натовп молодих людей. У них вже відсутнє щось людське, вони не думають, не відчувають нічого, крім ейфоричного розчинення в музиці і в юрбі, занурюючись у стан трансу, містичної сп'янілості, за яких індивідуум поступово втрачає свою особисту свідомість, наче дає проникнути в себе невидимим силам.

Від цього епізоду логічно перекидається місток до історії про Панурга, де дається алегоричне трактування теми, що вже виникла у першому епізоді. Панург виторговує у купця, який везе на паруснику баранів, вожака отари і кидає його за борт. Інші барани стрибають за ним.

Тут автори знаходять цікавий образ – із крапки виростає ціла отара баранів, які біжать на глядача, заповнюючи весь екран. Цей біг нестямний і невідворотний. Ніщо не може його зупинити. Купець, намагаючись утримати баранів, падає з ними у воду.

Весело розповідаючи друзям за кухлем вина про цю пригоду, Панург приховав одне – він і сам, підкоряючись якійсь невідомій силі, ледве не кинувся слідом за отарою. Стан Панурга, який щоразу під час розповіді переживає жах «обаранення», автори майстерно відтворюють за допомогою паралельного монтажу. Кілька разів на екрані зображення переляканого обличчя Панурга чергується із кадрами, де біжать барани. У фінальних кадрах епізоду Панург сам втікає і зникає, перетворившись на крапку.

Зображальне вирішення епізодів різне за фактурою: чорно-білі документальні кадри і малюнок, стилізований під старовинну кольорову гравюру. Таке поєднання надзвичайно загострює авторську думку.

За подібним принципом твориться і звукова партитура новели. Хронікальні кадри супроводжуються завиванням музики, криками юрби. В епізоді, присвяченому історії Панурга, звуковий ряд становлять тупіт, бекання баранів. Ці компоненти зливаються в єдиний образ чогось нестямного, непідвладного розумній силі. Зіставлення епізодів новели, відділених один від одного кількома століттями, але об'єднаних за смислом, зумовлює думку про те, що людина завжди має залишатися людиною, не втрачаючи розум і волю.

В українській анімації 60 – 70-х років посилюється інтерес до жанру притчі як одного із засобів вираження морально-філософських роздумів з приводу актуальних проблем сучасності. «Притча, – писав Гегель, – подібно до байки, бере обставини із громадського життя і дає їм вищий і загальний смисл у прагненні пояснити моральну істину і зробити її відчутною... Притча збільшує зрозумілість обраного предмета, хоч і неважливого по собі, доводить смисл його до найзагальнішого інтересу і дозволяє побачити вищу мету» [28].

Освоєння жанру птичі йшло паралельно з нагромадженням досвіду, розширенням засобів анімаційної виразності. Саме цей жанр найбільше пов'язаний із так званим «загальноєвропейським графічним стандартом». Це, передусім, відмова від «класичних» форм «натурального» малюнка і руху, використання можливостей трансформації, умовних засобів символу і метафори, заміна тривимірного простору площинністю тощо.

Прагнення художників до відтворення складних соціальних, морально-психологічних процесів концентрованого висловлення думки, передачі всіляких концепцій і понять в образах обумовило зростання змістовної і емоційної ролі зображення. Графіка малюнка наближається до карикатури, якій притаманний лаконізм і особлива образна ємкість. Позаяк слово має більшу часову тяглість, ніж зображення, а, отже, меншу ємкість, воно замінюється трансформацією самого малюнка, пластикою, шумами, музикою або зовсім виводиться із системи виражальних засобів. На цьому грунті виникла загребська «знакова», «редукована» модель фільму, що мала вплив на всю європейську анімацію, в тому числі й українську.

В основі притчі «Злісний розтрощувач яєць» (1966) покладено мікроновелу Ф.Кривіна – всього кілька рядків: «Не встигло Курча вилупитись, як одразу дістало зауваження за те, що розбило яйце. Боже ж ти мій, звідки в нього такі манери? Очевидно, це щось спадкове» [29]. У сценарії, написаному Ф.Кривіним, ця мікроновела розгорнулася в лаконічну, але сповнену глибокого підтексту історію. Режисер І.Гурвич і художник М.Чурилов знайшли адекватні зображальні засоби для її екранного втілення: силуетний малюнок на порожньому, нейтральному, пласкому тлі. Курча і звичайна крейдяна доріжка – от і всі персонажі цієї стрічки. Лише у фіналі Курча, ставши вже дорослим Півнем, зустрічається з Курочкою. Є тут, щоправда, ще один оригінальний «персонаж», якого ми не бачимо в кадрі, а тільки чуємо, проте він відіграє значну роль у сюжеті – це собаче гавкання.

Упродовж кількох хвилин екранного часу перед нами проходить ціле людське життя, втілене, звичайно, в алегоричній формі. Курча йде крейдяною стежкою – життєвим шляхом. Потім перетворюється на юного Півника, а згодом на дорослого Півня. Його життєвий шлях пролягає то прямо, то підіймається вгору, то розгалужується на кілька доріг, і він змушений обирати правильну. Зустрічаючись із перепоною, Півник бере рисочку з уже пройденого шляху (життєвий досвід) і кладе її попереду. Але від самого дня народження його супроводжує собаче гавкання, що лунає у найвідповідальніші моменти, і Півник розгублюється, ковзається, а іноді й зовсім втрачає грунт під ногами. У фіналі Півник і Курочка виштовхують із кадру темний фон і разом ідуть по спільному життю. Простий, лаконічний зміст фільму містить багато підтекстів, дає поштовх до роздумів.

І все ж слід зазначити, що авторам не вистачило послідовності у втіленні задуму. Забагато дикторського тексту, хоч і написаного дотепно, образно і добре прочитаного З.Гердтом. Іноді текст дублює, роз'яснює зображення, порушуючи лаконізм образу.

Проти обивательства, для якого характерне бачення світу в темних фарбах, спрямований фільм І.Гурвич «Чому у віслюка довгі вуха» (1977, сценарій Є.Загданського). Зміст його в тому, що вуха у віслюка виростають тоді, коли він прислухається до бридкого каркання ворони і крику сови, від якого темніє сонце, згасають усі кольори, виростають чорні реп'яхи. Коли ж вони замовкають, знову на землі з'являється світло, все оживає. Проте у віслюка вже виросли довгі вуха, і він по-

Зиновій Гердт, Давид Черкаський та Володимир Дахно серед працівників студії анімаційних фільмів

чинає несамовито кричати.

Тема протистояння темного і світлого втілена за допомогою динамічного малюнка. Так, крики ворони і сови поширюються у вигляді чорних звукових хвиль. Ця тема домінує і в музиці Б.Буєвського, що є важливим чинником драматургії фільму. Дисгармонійні «партії» ворони й сови звучать різким дисонансом до всього світлого й живого. Однак, фільм позначений зайвим раціоналізмом, сухістю, прямолінійністю моралі.

Найбільше нові підходи, що виявляються у візуальному мисленні, матеріалізації ідеї твору в пластичних графічних образах, багатозначності парадоксів і символів знаходимо у фільмах-притчах Є.Сивоконя «Людина, яка вміла літати» (1968), «Добре ім'я» (1971), «Людина і слово» (1973), «Обережно – нерви!» (1975).

Фабула притчі часто будується на виключному а то й зовсім небувалому випадку. Фантастичний сюжет допомагає виявити реально існуючі зв'язки, підкреслити комедійні невідповідності. Так, в оповіданні К.Чапека «Людина, яка вміла літати», що стало основою одноименного фільму, фантастичне сприяє розкриттю драми людини, мрія якої розбилася у зіткненні з недовір'ям і байдужістю, прагненням усе упорядочити за звичними законами і нормами.

Герой фільму «Людина, яка вміла літати» (автор сценарію Б.Крижанівський) Томшик одного разу відчув у собі чудову властивість – відірвався від землі і полетів. Звичайно, Томшику захотілося визнання. Він запросив знайомого репортера з редакції і продемонстрував своє вміння. Так Томшик став сенсацією. Зібралася поважна комісія спе-

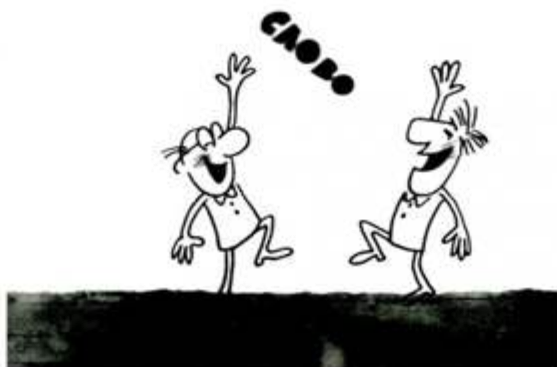
ціалістів, які встановили, що Томшик літає поза правилами. За різними схемами і кресленнями починають учити його літати внаслідок чого він втрачає свою чудову властивість.

Фільму притаманні лаконічні зображальні засоби, стриманий за кольоровою гамою контурний малюнок, відтінений штрихом (художник Е.Кирич). У фільмі в узагальнено-гротесковій формі спародовано і висміяно схильність обивателів до всього сенсаційного і антилюдяність бюрократичної системи, яка знищує все, що виходить за межі звичного.

Незвичайно лаконічними зображальними засобами втілено зміст у фільмі-притчі Є.Сивоконя «Добре ім'я» (сценарій Ф.Кривіна). Герої стрічки – тварини, які в буквальному смислі носять на собі свої імена. У лева ім'я на голові, у пса – в зубах, на великому волові табличка з коротким написом: «Віл». А маленький мурашка тягне довгу важку назву, що складається з кількох латинських слів. Пішов дощ. Тваринам ніде подітися. А мурашка зі свого великого імені будує хату, де знайшли притулок усі звірі. Висновок авторів недвозначний: добре ім'я у добрих справах. І хоча нести його нелегко, але воно необхідне кожному.

Якщо у фільмах «Людина, яка вміла літати» і «Добре ім'я» ще досить відчутне наративне, описове начало, то фільм «Людина і слово» – один із кращих в українській анімації – знаменує рішучу відмову від оповідальності. Це гранично стисла, побудована на вільній грі асоціацій і виразних деталей збірка мініатюр, де досліджуються комунікативні особливості слова. Старогрецький філософ Георгій писав, що слово є великим володарем, який, маючи дуже мале і зовсім непомітне тіло, творить чудесні справи, може і страх вилікувати, і сум знищити, і радість вселити, і співчуття пробудити. Це позитивні фактори, які несе слово. Але добре відомо, що слово може завдати людині і горя, і відчаю, і страху, і ганьби. Саме на протиборстві «доброго» і «злого» слова будується драматургія фільму, що складається з кількох мікроновел, об'єднаних загальною думкою: добре слово несе людям радість, зле – прикро вражає.

Сценарист і режисер Є.Сивокінь, художник А.Корольов, відштовхуючись від уже знайденого у фільмі «Добре ім'я» (тварини несуть на головах імена-написи), роблять головним персонажем стрічки «слово», що існує в написаному, намальованому вигляді як єдине уособлення всіх семантичних значень слів, як загальне поняття, як образзнак. Цей персонаж живе, діє, потрапляє в різні ситуації, стає наочним



Кадр з фільму «Людина і слово» (1973, режисер Є.Сивокінь)

втіленням різних форм людського спілкування.

Слово зовсім не звучить у фільмі, натомість підвищується роль музики, яку дотепно, з глибоким відчуттям ідеї твору написав композитор Я.Лапинський. В музиці розвиваються дві теми: «доброго» і «злого» слова. Вони не співіснують мирно, а теж виступають у протиборство, допомагаючи розкриттю авторського задуму.

У фільмі є новели майже «снайперської» точності й влучності. У першій показано, як на спині доброзичливого, привітного акуратного, чистенького чоловічка з'являється випущене з рота пліткаря брудне «Слово». Немов ярлик, прилипає воно до спини і нічим його не можна позбутися, навіть відмити щіткою з милом. Лише добре слово друга, сильніше за зле слово, знищує його.

Легко, невимушено з почуттям гумору відтворено «муки ревнощів» закоханого і «муки творчості» поета. Цьому сприяє штриховий малюнок, майстерне використання можливостей анімації щодо прямої реалізації метафори. Ми бачимо, як слова кохання буквально пестять людину, її обличчя спалахує рум'янцем, а в серці розквітають троянди, на яких витьохкує соловей, як вдало знайдене слово стає крилами і поет злітає над землею тощо.

В одній із новел показано людину-демагога, сутність якої становлять красиві слова. Її зображено контурним малюнком на чорному тлі, а всередині – різнокольорові літери. Ось ці літери починають вилітати з людини, перетворюючись на мильні бульки. А коли всі вони вилетіли, від людини нічого не залишилося.

Важливого суспільного звучання набуває остання новела фільму, де яскраво і глибоко розкрито роль слова як засобу комунікації між

людьми, які прагнуть зрозуміти одне одного, знайти спільну мову. Двоє чоловіків, котрі посварилися, спочатку використовують слово як знаряддя боротьби. Внаслідок їхніх необачних дій утворилася між ними прірва. І стало людям погано й самотньо. Тоді перекинули вони через прірву слово як місток, і прірви вже немає. Слово об'єднало людей. У невеличкій стрічці автори зуміли втілити глибокі й важливі думки. Їхній твір закликає людей до взаєморозуміння, до чуйного ставлення одне до одного.

Герой фільму «Обережно – нерви!», присвяченого дослідженню впливу стресових ситуацій на людину, – чоловік, усередині якого живе його alter-ego, його двійник, який персоніфікує емоційний, психічний стан героя. Вони зображені лаконічним контурним малюнком і знаходяться одне в одному і відповідно в тісних, іноді опозиційних взаєминах. Наприклад, герой не хоче прокидатися на дзвінок будильника, а «внутрішній» чоловічок примушує його піднятися, або коли цей «внутрішній» чоловічок хоче робити зарядку, «реальний» тягнеться до кави і сигарети, тощо.

На подразнювачі зовнішнього світу, які герой отримує вдома, на вулиці і на роботі, «внутрішній» чоловічок реагує по-своєму адекватно – то стискається, то буквально потопає у потоці негативних емоцій, лавині інформації. Ці сцени вирішуються колажно: «внутрішній» чоловічок безсило борсається серед таблеток, сигаретного диму, уривків рекламних листівок, газет. У фінальному епізоді «внутрішній» чоловічок, зібравши останні сили, виринає з цієї мішанини і вимикає телевізор, який продовжує дивитися вже зовсім очманілий герой. Обидва засинають із мокрими рушниками на лобі.

Так лаконічними засобами Є.Сивокінь піднімає надзвичайно важливу для сучасної людини проблему – як важко зберегти своє фізичне і психічне здоров'я в умовах інформаційної агресії зовнішнього світу, світу всіляких спокус і примарних цінностей.

Однак поступово режисер відходить від гранично стиснутої і аскетичної форми фільму-притчі. Сюжети його наступних фільмів, які стають більш вільними і розгалуженими, будуються на розгорнутих асоціаціях, уподібненнях і метафорах, змінюється характер руху в бік «динамічної статики», підсилюється інтерес до внутрішнього психологічного стану персонажів (фільм «Лінь»). У творчості Є.Сивоконя проявляється і тенденція анімації 80-х років до синтезу різних жанрових і

видових ознак у створенні соціально-психологічного портрету сучасної людини: «Країна Рахувальниця» (1982), «Дерево і кішка» (1983), «Ненаписаний лист» (1986), «Вікно» (1987).

Цим стрічкам притаманна поетичність як виявлення суто авторського погляду на світ, лірична, сповідальна інтонація. На зміну «стриманій» графіці приходить живописність.

Фільм «Країна Рахувальниця», створений за мотивами однойменного вірша Б.Заходера, є зображенням самого процесу творення, де потік асоціацій поєднується зі спогадами і роздумами поета про своє дитинство. Сповідальність, як характерна риса цього внутрішнього, інтимного процесу підсилюється введенням у тканину фільму знятих натурно кадрів, що відтворюють реальний світ поета, і тексту вірша, прочитаного ним самим.

Вільна побудова сюжету, ліричне начало, поліжанровість структури притаманні і фільму «Дерево і кішка», головна тема якого – процес психологічного перетворення героїв. Режисер утверджує новий тип художнього мислення, відзначеного загостреним відчуттям душевної теплоти, глибокою щирістю висловлювання.

Нової якості зображальному рішенню фільмів «Країна Рахувальниця» та «Дерево і кішка» надає робота талановитої художниці В.Серцової, яка тонко відтворює у пластиці героїв найменші зміни їхнього психологічного стану.

З цих фільмів починається співробітництво режисера Є.Сивоконя з композитором В.Храпачовим, плодом якого став і один із найоригінальніших фільмів в українській анімації «Ненаписаний лист». Тут музика – джазові композиції – виконує формоутворюючу роль і розвивається нарівні з візуальним рядом, створюючи цілісний поетичний світ. Фільм не має сюжету-історії, це вихоплені з часового потоку кілька проявів життя людини – зовнішні (пробудження, сніданок, робота, прогулянка по місту) і внутрішні (роздуми, сумніви, переживання). Обраний режисером і художником (І.Смирнова) метод тотальної анімації відповідає тому ефекту імпровізаційності, перетікання одного образу в інший, до якого прагнули автори. Два життєві простори людини мають різні фарби: монохромний світ зовнішнього життя і кольоровий – внутрішнього. Вони теж у динаміці постійних спонтанних переходів.

Отже, провідним естетичним принципом картини стало вільне

асоціативне мислення художника на всіх структурних рівнях.

Тема наступного фільму Є.Сивоконя «Вікно» – також людське життя. Десятиріччя, прожиті героєм, проходять на очах у глядача за десять хвилин екранного часу. Режисер використав цікавий прийом, який є, по суті, наскрізною метафорою: мастихін зішкрябує з віконного скла один фарбовий шар за іншим, а під ним не просто інше зображення, але інший шар біографії, долі. Це «оживаючий» на екрані анімаційний живопис (художники Л.Балаклав і С.Каштелянчук).

Кадр з фільму «Кохання і смерть картоплі звичайної» (1990, режисер Н.Марченкова)

У фільмах Є.Сивоконя відбилася тенденція, характерна для анімації на перетині 70 – 80-х років – інтенсивні пошуки в тій галузі, яка до часу вважалася недоступною для цього виду кіно – область людської психології. І.Гурвич з притаманним їй оптимізмом і вірою у можливості анімаційного кіно стверджувала: «Я... глибоко переконана, що в анімації можна зробити і Гамлета і Анну Кареніну...» [30]. Наступний розвиток світової анімації засвідчує, що це можливо, принаймні це доводять численні екранізації творів В.Шекспіра.

Причини, що обумовили поворот світового анімаційного кіно до психологізму, укорінені передусім в утвердженні гуманістичних тенденцій, підсиленні особистісного начала в усіх сферах дійсності. З іншого боку – анімація накопичила достатньо досвіду і вміння, щоб повніше і глибше розповісти про людину, про її проблеми. І, нарешті, треба враховувати внутрішні закони розвитку мистецтва, які в цей період полягали в подоланні вузьких меж якоїсь однієї, загальноприйнятої стилістики, у прагненні до побудови поліжанрових, змішаних структур, що сприяло більш широкому і глибокому відображенню реалій життя. «Художники в усьому світі, – стверджував американський

аніматор Д.Хаблі, – починають відкидати старий жанр «лінійного образу», який побутував у графіці. Сподіваюся, що ми зможемо відкинути також і мультиплікаційне карикатурничання і виступити за гуманізацію та вдосконалення людських можливостей і більш глибоке вираження характеру в мультиплікаційному мистецтві» [31].

У цьому руслі переосмислювалися і традиційні жанри. Фільм О.Баринової «Савушкін, який не вірив у чудеса» (1983), створений за мотивами гумористичного оповідання В.Бахнова – іронічна казка, що сполучає реальність і вигадку, фантазію та повсякденність, алегоричність образів і опосередковану передачу складних почуттів і психологічних нюансів.

Жив собі суворий і нудний чоловік, старший економіст Савушкін. Обличчя завжди непроникне, на очах – великі окуляри. Про таких говорять – сухар. Працював Савушкін у якомусь прибутково-видатковому відділі, чесно виконував службові обов'язки, звично спілкувався із співробітниками. Під його поглядом все тьмяніло і втрачало колір. Справа в тому, що Савушкін не вірив у чудеса, навіть тоді, коли вони з ним відбувалися. Проте якось уночі прийшов до нього несподіваний гість – розбитий у якомусь бою король і попросив коня: «Коня! Півцарства за коня!» І Савушкін віддав свій мотоцикл. А потім задзвонив телефон і голос короля спитав, куди принести півцарства. Все навкруги розквітло, життя стало яскравим і прекрасним, коли Савушкін повірив у чудеса. Від раціоналізму і скептицизму героя приходить до емоційного сприйняття подій.

Дія фільму відбувається в двох планах – реальному і фантастичному. Реальний – це контора, де працює Савушкін, співробітники, що цікавляться, як він провів вихідні дні. Незвичайне, фантастичне відбувається у передмісті, в лісі, де герой то зустрів жабу, що просить поцілувати її, то спіймав золоту рибку, яка благає її відпустити. Зображально картину зроблено так, що ці два плани існування героя взаємопроникають одне в одне – то ліс опиниться в конторі, то контора в лісі (метод тотальної анімації). Одне зображення переходить в інше. Смислові парадокси знаходять відповідність у парадоксах зображальних (художник Н.Чернишова) і ці прийоми спрямовані на утвердження думки: чудеса існують, вони поруч, треба лише у них вірити. Чудо – в доброті людини, умінні прийти на допомогу іншому.

Зовсім в іншій манері, але по-своєму цікаво працював режисер-дебютант О.Вікен. Його фільм, знятий за сценарієм О.Курляндського

Кадр з фільму «Сезон полювання» (1980, режисер О.Вікен)

«Сезон полювання» (1980) – драматична історія собаки, що живе у місті, в теплій квартирі, і тільки ночами йому сняться прекрасні сни – полювання, те, для чого він створений. Якось собака утік з дому слідом за мисливцем. Але виявилося, що він не готовий до своєї головної справи. Дощ, холоднеча і голод змусили його повернутися до затишної квартири. Собаці більше не сниться полювання. Полювання сниться тепер його хазяїну.

У цій оповіді приховано іронію, вона проступає в авторському ставленні до подій, але іронія забарвлена сумом, співпереживанням до героїв. І хоча у фільмі немає фантастичних образів, він глибоко алегоричний за думкою. Картина привертає увагу не тільки своєю цілісністю, тонким смаком її авторів, але і психологічною розробкою характерів персонажів. Глядачі стають свідками тяжких «переживань» собаки, який втратив усі свої навички мисливця. Треба бачити, з яким сумом дивиться він на вітрину магазину «Мисливство» і як йому стає соромно, коли він дійшов до «морального падіння», вкравши сосиски, за що був виставлений на посміх і вигнаний. Драма людини, що втратила себе, зрадила своєму призначенню заради життєвих благ, проступає у цій сумній історії собаки.

У фільмі О.Вікена істина доводиться від противного, в той час, як в картині В.Гончарова «Джордано Бруно» (1984) вона стверджується прямо, бо життя героя – приклад безкомпромісного служіння науці. І хоча були у великого вченого і філософа хвилини слабкості, він подолав її, вийшов із боротьби переможцем.

На початку фільму Джордано Бруно показаний у хвилину, коли після катування він відрікся від своїх переконань. Фільм зроблено в рідкісному в анімації жанрі психологічної драми, де відтворено процес

подолання тяжких сумнівів, боротьби героя із самим собою. Вчений веде суперечку зі своїм alter-ego, що символізує людську слабкість, обережність, страх смерті. Проблема морального вибору набуває у фільмі наочне втілення і розв'язується перемогою людського духу. Режисер і художник Н.Гузь відмовилися від зовнішньої динаміки в ім'я динаміки внутрішньої, що розкриває психологічний і емоційний стан героя. Скупість анімаційного руху тут органічна, статика частково компенсується операторськими прийомами: панорамами, наїздами, напливами, що дозволяє підсилити психологізм фільму. Принципове значення мають крупні плани, наприклад, крупно показані в сцені суду обличчя монахів-єзуїтів, перекошених від розгубленості і злості, коли Джордано, всупереч їхнім сподіванням, відмовляється зректися своїх переконань. «Середньовічна» фактура, відтворена у фільмі, не приглушує його сучасного звучання, його ідеї: людина має відстоювати свої переконання до кінця.

Спрямування на психологізацію образу було, звичайно, свідченням зрілості нашої анімації, що зовсім не означало абсолютизації цього напряму. Стало цілком зрозумілим, що шлях розвитку анімаційного мистецтва полягає у поєднанні різних тематично-жанрових, стилістичних, естетичних моделей.

Показовими щодо цього можна навести фільми Є.Сивоконя новітнього часу «Компромікс» (2002) і «Засипле сніг дороги» (2005). Обидві картини зроблено у досить рідкісній для анімації техніці – сипучих матеріалів. Обрана автором технологія надзвичайно складна й трудомістка, подібна до «голкової» анімації О.Алексєєва, адже надзвичайно мінлива і вимагає суто індивідуального підходу. Завдяки їй фільм росте наче сам із себе, безпосередньо на знімальному майданчику.

Однак, якщо перший фільм – втілення певної абстрактної ідеї, то другий – портрет стану душі людини, яка згадує своє дитинство.

У «Компроміксі» йдеться про поняття, що можна схарактеризувати таким терміном, як ентропія. Цим поняттям опікувався і матеріалізував у своїх скульптурах американський митець Р.Смітсон, котрого часто вважають одним із перших постмодерністів. Смітсон порівнював ентропію з результатом, коли людина бігає по колу в пісочниці, одна половина якої заповнена чорним піском, а друга – білим. Врешті-решт чорний та білий пісок перетворюються на суцільний сірий, і він таким залишиться, хоч би скільки його перетрушували [32].

Є.Сивокінь піддає свій матеріал перетворенням, «граючи» чорним піском і білою сіллю, що, змішуючись, утворюють суцільне сіре. Образ тут цілком раціоналістично-метафоричний, позбавлений емоційного забарвлення.

У зовсім іншому естетичному полі знаходиться картина «Засипле сніг дороги». Це фільм-спогад, теж втілена на екрані метафора, але вже зовсім іншого характеру: як сніг засипає сліди на снігу, так час запорошує події на дорозі життя, що залишаються тільки в людській пам'яті. Літній чоловік згадує дитинство. Вільно спливають на екрані його окремі «кадри»: зима, заметіль, ялинка, гра з собакою, заклеєні навхрест паперовими стрічками вікна як ознака воєнного часу. Ліричні, емоційні образи, овіяні серпанком ностальгічного суму. В картині відтворюється світ пам'яті, де реальність трансформується у світ почуттів, видінь, асоціацій, що виникають перед внутрішнім зором ліричного героя. Це «свавілля пам'яті» (Л.Фейтвангер) є засобом вираження авторської рефлексії на реалії свого досвіду. Тут технологія сипучих матеріалів сприяє передачі напівтонів, димки, нечітких, переливчастих форм елегантного й витонченого зображення.

Твір Є.Сивоконя був відзначений «Кроком-2003» і незабаром підтвердив свою високу якість на престижному Міжнародному кінофестивалі короткометражних фільмів у Клермон-Феррані (Франція) як кращий анімаційний фільм.

* * *

У своєму розвитку українська анімація пройшла кілька періодів, кожен з яких відзначається певними особливостями, структурними відмінностями.

Перший період (60-ті роки). Це час становлення українського анімаційного мистецтва, його виробничої бази, національної школи професійних аніматорів. Відбувається освоєння специфічних засобів мальованого кіно, пошуки в галузі нових тем, жанрів та їхня творча реалізація.

Вже у середині 60-х років з'являються такі стрічки, як «Життя навпіл» І.Лазарчука, «Ведмедик і Той, хто живе у річці» А.Грачової, «Микита Кожум'яка» і «Маруся Богуславка» Н.Василенко, «Як козаки куліш варили» В.Дахна, котрі засвідчили не лише те, що період «учнів-

ства» українськими аніматорами пройдено, а й визначено основні художньо-тематичні напрями подальшого розвитку. Розширився жанровий простір, що включає як традиційні, так і нові для анімації жанри: фольклорну та сучасну казку в дитячій анімації, билину, думу у фольклорно-епічному напрямі, філософську притчу, ексцентричну комедію, сатирично-гротескові фільми сучасної тематики тощо. Освоєння нових тем і жанрів відбувається у комплексі з пошуками нетрадиційних зображальних рішень. Режисери визначаються щодо індивідуальних манер і стилів, творчих уподобань.

Таким чином, у 60-ті роки закладалася основа для формування естетичного феномену української анімації, її пластичної мови. Творчість художників у її кращих зразках уже не була збідненою і обмеженою у зображальних і виражальних можливостях і становила відкриту систему для нових пошуків та експериментів.

Другий період (70-ті роки). У цей час процес осмислення виразних засобів і можливостей анімації продовжується і поглиблюється. Наприкінці 60-х років у Творчому об'єднанні було започатковано виробництво об'ємних фільмів, яке у 70-ті набуло професійної і творчої стабільності. Яскраві художні досягнення дав напрям, в основі якого – зв'язок з народною творчістю, його різні жанрові моделі. Реалізацію на тематичному, графічному, стильовому рівні народного характеру знаходимо у таких фільмах, як «Сказання про Ігорів похід» Н.Василенко, «Як жінки чоловіків продавали» І.Гурвич, «Чарівник Ох» Д.Черкаського, стрічках популярного серіалу про козаків.

У руслі цього напряму знаходяться і фільми-екранізації за творами літературної класики – «Лісова пісня» (за Л.Українкою); «Квітка папороті» (за М.Гоголем) А.Грачової, де виявилася життєздатність романтичних традицій трактування образів, нерозривно пов'язаних із фольклором. Ці стрічки засвідчують спроможність анімації знаходити адекватну форму для втілення літературного першоджерела, відтворювати ліричні і трагедійні мотиви. Плідним був і досвід співробітництва з телебаченням, результатом якого став надзвичайно популярний фільм Д.Черкаського «Пригоди капітана Врунгеля» (за однойменною повістю О.Некрасова).

Багато в чому своєрідність української анімації визначає еволюція сатиричного жанру, що набуває психологічного наповнення, заглиблення у внутрішній світ людини, передусім, не лише за рахунок сю-

жетно-тематичних факторів, а й образних засобів анімаційного кіно. Особливо показові щодо цього стрічки «Моя хата скраю» Є.Пружанського, «Якого дідька хочеться» Д.Черкаського, «Лінь» Є.Сивоконя, які складають своєрідну трилогію, присвячену викриттю пристосовницької, егоцентричної психології міщанства. Якщо у першому фільмі ця тема вирішувалася, в основному, на сюжетному рівні, досить поширеного в анімації прийому «проведення» персонажа крізь різні історичні епохи, то в іншому рівною мірою використовуються можливості сюжетного, зорового і звукового рядів, досягається їхній синтез. У картині Є.Сивоконя за допомогою концептуально осмислених пластичних засобів створюється умовний зображальний світ, де замкнутість простору і часу характеризує сам сенс існування персонажа.

У кінопритчах Є.Сивоконя «Людина і слово», «Обережно – нерви!» взагалі немає сюжету як певної історії. Стрічкам притаманний певний раціональний погляд на матеріал, площинність замість ілюзорної тримірності, узагальненість, трансформативність малюнка, кольорова обмеженість, пластичний лаконізм, ощадливе використання слова, або й відмова від нього, метафоричність, знаковість.

Отже, у 70-ті роки створені справді мистецькі стрічки, за якими ідентифікували українську анімацію у світі. Саме в цей час заговорили про самобутню українську анімаційну школу як феномен національної культури. Проте картина 70-х не була ідеальною, спостерігалися фактори, що гальмували подальший розвиток, незважаючи на те, що кількість фільмів зросла (до 12-13 стрічок щорічно). Це, в основному, цензурні перепони на всіх рівнях, недостатній притік молодих, особливо в режисуру. І лише на зламі 70 – 80-х років ситуація змінюється на краще.

Третій період (80-ті роки). Молоді режисери, які дебютували у цей час, мали вже досвід роботи в ролі художників-постановників, художників-аніматорів. Це обумовило досить високий професійний рівень їхніх фільмів. Вони привнесли в анімацію «свіжий подих», тематична, жанрова різноманітність стала ширшою. Дебюти А.Вікена, М.Титова, О.Баринової, Н.Марченкової, І.Смирнової, Н.Чернишової багато в чому визначили творчу картину анімації десятиріччя. У них відбилася тенденція до більш вільної і розгалуженої сюжетики, поліжанровості побудови дії на розгорнутих асоціаціях і метафорах, іронічному співставленні образів.

Фільми молодих кінематографістів відзначені напруженою діало-

гічністю, відчуттям своєрідності сучасної духовно-моральної ситуації. У цьому діалозі із сучасністю формувалося стильове бачення художників, вироблялися жанрові форми та індивідуальні неповторні манери висловлювання. «Савушкін, який не вірив у чудеса», «Твій люблячий друг» О.Баринової, «Сезон полювання» О.Вікена, «Бій» М.Титова, «Любов і смерть картоплі звичайної», «Як їжачок і ведмежа міняли небо» Н.Марченкової засвідчили, що молоде покоління режисерів привнесли в українську анімацію інтелектуальну ємкість вираження думки, інтерес до етичних проблем, пошук виразних засобів, що відповідають природі анімації.

Якісно новими рисами відзначено і картини «ветеранів» – такі, як фільми Є.Сивоконя «Країна Рахувальниця», «Ненаписаний лист», «Вікно». Ці стрічки можна схарактеризувати як поетичне анімаційне кіно, своєрідну проекцію людської душі на екран.

Четвертий період (90-ті роки). Нова суспільна ситуація, що усунула численні редакторські бар'єри і суворий ідеологічний контроль, у сполученні з багатющим творчим досвідом, накопиченим українською анімацією за минулі роки, могла б створити основу для подальшого успішного розвитку національної школи цього мистецтва. Проте скрутні економічні умови, різке скорочення державного фінансування студії «Укранімафільм» призвело до згортання виробництва, отже, і втрати багатьох професіоналів високого класу, які полишили студію. Але, хоч і в скрутному становищі, студія продовжувала жити і працювати.

Помітною тенденцією, що прослідковується у фільмах «Укранімафільму» 90-х років, стала виразна національна спрямованість, орієнтація на фольклорні форми творчості але вже на новому витку. Це інтерпретація фольклорних сюжетів («Рукавичка» Н.Марченкової, «Ходить гарбуз по городу» В.Костилєвої, «Покрово-Покровонько» А.Трифонова, «Як у нашого Омелечка невелика сімеєчка» Є.Сивоконя), екранізація літературних творів («Тополя» В.Костилєвої за Т.Шевченком, «Вій» А.Грачової за М.Гоголем, «Як метелик життя вивчав» Л.Ткачикової за Ю.Винничуком, «Грицеві писанки» за О.Олесем). Для багатьох стрічок характерне введення татуйованих раніше козацьких, міфологічних, обрядових мотивів. Ці фільми «працюють» на відновлення національних традицій та національної пам'яті.

Деструктивні моменти у кінематографі 90-х породили розгубленість і сумніви – чи існує насправді таке поняття, як українська аніма-

ційна школа? Заговорили про вторинність української анімації, наслідування Діснея, Загреба, російських митців про відсутність єдиної традиції, «відрубність» художників один від одного, коли кожен має індивідуальний стиль.

Дійсно, наслідування було – і творче, і не творче. У першому випадку цілком закономірне засвоєння здобутків світової анімації та на їхній основі вироблення своїх естетичних принципів, адже на порожньому місці нічого не народжується. Історичний досвід розвитку української анімації переконливо доводить, що вона має своє творче обличчя, свій темперамент, свої пріоритети.

Що стосується самого поняття «школа», то воно досить умовне і часом суб'єктивне. І в мистецтвознавстві, й у літературознавстві немає чіткого і однозначного підходу до його змістовного навантаження. «Школу» часто ототожнюють із певним художнім стилем, напрямом, течією, методом, або певним угрупованням у межах того чи того географічного ареалу, регіону, що сповідують спільні ідейно-естетичні переконання, спільні принципи пізнання світу.

Серед митців і у літературі, присвяченій анімаційному мистецтву, «прижилося» поняття школа для маркування національних анімацій, як от «чеська», «болгарська», «польська» тощо школи.

Поза сумнівом є те, що українська анімація стала фактором національної культури. Проте анімація як мистецтво має свої, чисто специфічні завдання – власне естетичні. Такі завдання наша анімація ставила і розв'язувала. Але до певної межі. Що ж до експериментальних, авангардних, так званих «авторських» фільмів, де у найбільш чистому вигляді вирішуються проблеми розвитку нової екранної мови, нових засобів виразності, то тут справа складніша. Адже в умовах суворого державного контролю художники фактично не мали права на вільний творчий пошук. Чиновницький контроль (а в Україні він був подвійний – з боку свого Держкіно і Держкіно загальносоюзного) по суті зв'язував руки режисерам. Це стосується й ідеологічних моментів. Часто доводилося «пробивати» фільми, що видавалися чиновникам «не лояльними», як це було, скажімо, зі стрічкою В.Гончарова часів «перебудови» «Правда крупним планом», або з надто сміливою, незвичною за своїми виразними засобами «Містерією-буф» Д.Черкаського. Мабуть, саме державний контроль, як це не парадоксально, став одним із чинників розвитку таких жанрів як фільм-притча, фільм-алегорія, що за зовнішнім сюжетом

часто приховує викриття деструктивних соціальних явищ.

І все ж, долаючи чиновницькі рогатки та всілякі «табу», українські аніматори виходили за межі певних норм і творили своє мистецтво кожен по-своєму.

Іноді, поняття національної школи протиставляється індивідуальній своєрідності художника. Проте «школа» зовсім не передбачає однаковості зображальної мови. «Школа» – це не лише формальні ознаки того чи іншого мистецтва, а певний відгук художників, об'єднаних спільною метою, певними потребами суспільства і запитами глядачів. Поява школи говорить про визрівання художньої думки суспільства, коли у рамках загальної творчої спрямованості формуються самобутні творчі індивідуальності.

Монолітною щодо естетичних, стильових принципів була, мабуть, лише школа діснеєвської анімації, бо вона контролювалася самим Діснеєм. А вже загребський «великий стиль» включав у себе різні індивідуальні манери художників.

Українська анімація має базові ознаки цілісного художнього організму: загалом високий професійний рівень, певні традиції, зв'язок з народною творчістю та національною культурою, із сучасністю, яскраві творчі індивідуальності.

---

[1] ЦГАЛИ, ф.1923, оп.2, од.зб.321–323.

[2] Там само.

[3] *Асенин С.* Волшебники экрана. – М., 1974. – С.28.

[4] Цит. за перекладом уривків із книги Р.Бенаюна «Le Dessin anim? apre's Wolt Disney» // Искусство кино. – 1964. – №12. – С. 87.

[5] *Орлов А.* Виртуальная реальность. – М., 1997. – С.166.

[6] Искусство кино. – 1968. – №6. – С. 45.

[7] *Орлов А.* Цит.праця. – С.170.

[8] Искусство кино. – 1970. – №5. – С. 44.

[9] Цит. за: *Арнольди Э.* Жизнь и сказки Уолта Диснея. – Л., 1968. – С. 201.

[10] Кіно-коло. – 2000. – №7–8. – С.95.

[11] Мастера советской мультипликации. – М., 1972. – С.113.

[12] *Фромм Эрих.* Бегство от свободы. – М.: Прогресс, 1990. – С.117.

[13] Кино: политика и люди. 30-е годы. – М.: Материк, 1995. – С.119.

[14] *Славова М.* Попелюшка літератури. – К., 2002. – С.22.

[15] *Образцов С.* Об актерах живых и игрушечных // Рабочий театр. – 1935. – №10. – С. 25.

[16] *Родари Д.* Грамматика фантазии. – М., 1978. – С.115.

[17] *Гурвич И.* Творческий поиск и национальные традиции // Мудрость вымысла. – М., 1983. – С.71.

[18] Радянське кіно. – 1936. – №11. – С.20.

[19] *Гурвич И.* Творческий поиск и народные традиции // Мудрость вымысла. – С.72–73.

[20] *Волков А.* Становление национальных школ мультипликации // Современный кинематографический процесс. – М., 1979. – С.109.

[21] Літературний словник-довідник. – К., 1997. – С.101.

[22] *Волинський П.К.* Іван Котляревський. – К., 1969. – С.94.

[23] *Дахно В.* В образах козаків ми втілили кращі риси українського характеру // Кіно-коло. – 2000. – №7–8. – С.125.

[24] Там само.

[25] *Федь Н.М.* Искусство комедии. – М., 1978. – С.161–162.

[26] *Борев Ю.* Комическое. – М., 1970. – С.234.

[27] *Федь Н.М.* Искусство комедии. – С.115.

[28] *Гегель.* Курс эстетики. – М., 1947. – Ч.1. – С.100.

[29] *Кривин Ф.* Калейдоскоп. – Ужгород, 1965. – С.219.

[30] *Гурвич И.* Творческий поиск и национальные традиции // Мудрость вымысла. – С.74.

[31] *Хабли Д.* Вказ. праця. – С.168.

[32] Енциклопедія постмодернізму. – К.: Основи, 2003. – С. 395.

Сергій МАРЧЕНКО
кінорежисер, кінознавець

«НЕВІДОМА УКРАЇНА» ЯК ЯВИЩЕ. ПЕРЕДУМОВИ ПОЯВИ СЕРІАЛУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ТИПОЛОГІЇ ЙОГО ФІЛЬМІВ

Науково-популярне кіно розвивалося переважно в руслі природничих наук. Наприкінці 60-х років воно вже виходило за межі означеної йому десятиліттям раніше доктрини як такого кіно, що розповідає про основи наук, нові відкриття та досягнення техніки [1]. Пізнавальний кінематограф освоював нові теми: екологію, психологію, медицину, історію, культуру та мистецтво. Естетичне переосмислення природи цього виду кіно, здійснене режисером Ф. Соболєвим, принципово розширило його образотворчі горизонти. Відносна незалежність – ідеологічна й фінансова – студії Київнаукфільм, яку з 1993 року перейменовано на Національну кінематеку України – «Київнаукфільм», сприяла наприкінці 60-х згуртуванню творчого колективу талановитих митців та вчених. На той час помітно зріс інтелектуальний рівень глядача, вища освіта стала нормою, відбувався благотворний процес взаємовпливу пізнавального кіно й суспільства, науково-популярний кінематограф виховував своїх шанувальників, які готові були до сприйняття нових тем.

До 60-ліття НКУ-Київнаукфільм вийшов Анотований каталог фільмів [2], що увібрав фільмову колекцію, яку у вступній статті С. Тримбач без перебільшення назвав «кінематографічною енциклопедією культури, науки, побуту, ...панорамою духовного поступу народу, нації в широкому історичному форматі» [3]. Завдяки каталогу можна помітити, що з другої половини 80-х років помітно зросла

кількість фільмів культурологічної спрямованості. То був час, коли під тиском громадськості друковане слово звільнилося від цензурних пут і преса почала висвітлювати ще недавно заборонені теми та імена. Кінематографісти одні з перших долучилися до цього процесу. Автори сценаріїв, режисери, виходячи з власних уподобань та знань, взялися за висвітлення тієї чи іншої теми гуманітарного спрямування. Максимум кіновиробництва припадає на період 1990–1994 рр. Цей пік пов'язаний, передусім, збігом двох факторів: дієздатності кіностудії, яка тоді ще зберігала усі напрацьовані за минулі десятиліття потужності, та відсутності ідеологічної заангажованості. Саме за ці роки було знято понад половину (по відношенню до загальної кількості фільмів у рубриках) стрічок з етнографії – 64,5%, історії та археології – 53,1%, релігії – 50%. Подальший спад кіновиробництва спричинений руйнуванням кіногалузі у новітній час.

Серед фільмів гуманітарного спрямування в середині 60-х років починають з'являтися фільми, що опосередковано висвітлюють історію, передусім, історію давню – скіфів, еллінів. На екрані розгортається історія скіфів, що упродовж семи століть існували на теренах України. Екран висвітлює знайдені в розкопках прикраси та мініатюри із золота, срібла, де майстерно передано пластику зображення людей, коней, птахів – «Скіфи» (І. Стависький, 1966 – тут і далі прізвище режисера, рік випуску). В основу стрічки лягають розповіді археологів про знахідки з розкопок – «Ольвія» (О. Рижевський, 1969), «Братолюбівський курган. Хроніка розкопок» (В. Кравчук, 1995). Авторське слово про еллінів, що 2,5 тисячі років тому прийшли на Північне Причорномор'я і заснували місто-державу, втілює на екрані С. Лосєв – «Не зраджу Херсонеса» (1986). Цей же режисер демонструє своє бачення етногенезу та історії слов'ян – «Слов'янський детектив» (1991). Тему давньої історії розгортає у кількох картинах режисер Р. Плахов-Модестов. На основі аналізу сюжетів міфів Стародавньої Греції відображає модель світосприйняття через зображення людей і тварин на вазах – «Скіфи. Свідчення і версії», (1987); через письмові свідчення та міфи сусідніх народів – «Скіфи. Тіні забутих богів» (1991); розповідає історію знахідки археологом Б. Мозолевським золотої пекторалі – «Скіфські гери» (1995).

Поряд з давньою історією наприкінці 60-х років виходять фільми,

що торкаються історії Києва. Це кіноподорожі по храмах, що пережили війни та спустошення -"З часів Марії Оранти Київської» (В. Хмельницький, 1968); кінорозповіді про археологічні знахідки на Подолі, творчість ювелірів давнини й сьогодення – «Автографи стародавньої Русі» (А. Микульський, 1975); про роботу реставраторів, археологів – «Київ. Відкриваючи загадки історії» (В. Скворцов, 1979).

Напередодні урядового святкування 1500-ліття Києва в 1982 р. виходить ряд стрічок: «Київська симфонія» (Ф. Соболєв), «Київ – столиця Радянської України» (А. Серебренніков) та «Київ – столиця Української РСР» (В. Марченко). Останні два фільми проливають світло на певну закономірність державного керування кінематографом: перша стрічка призначалася для представництв іноземних держав та демонстрації під час святкування 1500-річчя Києва за кордоном, друга – «для внутрішнього вжитку», для радянських глядачів. Сторінки історії неопосередковано розгортаються через огляд пам'яток зодчества – «Довічні свідки» (С. Снітко, 1967), замків-фортець Острога, Меджибожа, Хотина – «Застави богатирські» (Л. Удовенко, 1972). Фільми кінця 60-х – початку 80-х років, що торкаються історії, носять переважно оглядовий характер і далекі від ідеології та політики.

Під впливом суспільно-політичних змін (починаючи з другої половини 80-х рр.) з'являється принципово нове коло фільмів з історичної проблематики – про замовчувані чи сфальшовані історичні події, про духовні й матеріальні руйнації часів тоталітаризму. Екран піднімає проблеми депортації та геноциду. Наприклад, вже у 1988 р. виходить стрічка про нищення соборів Михайлівського Золотоверхого, Успенського, Богородиці Пирогощі, інших матеріальних пам'яток історії – «Пам'яті полеглих будинків» (О. Самолєвська). Занепад селянської культури, що стався внаслідок колективізації, та голод 33-го й 47-го років висвітлюються у фільмі «Точка роси» (С. Лосєв, 1989). Механізми каральної системи сталінського режиму розкриваються у картині «Табірний пил» (Г. Давиденко 1990); штучно створений голод 1932-1933 рр. – «Під знаком біди» (К. Крайній, 1990). Автори вдаються до роздумів про драматичну долю України в XX ст. – «Зима надії» (С. Сніжний, 1996), аналізують природу тоталітаризму – «Жезл» (Г. та О. Давиденки, 1992), піднімають проблеми захисту свобод і права – «Третя влада» (І. Пономарьов, 1992), утверджують право на національну символіку – «Пристрасті навколо символіки» (В. Гнєнний, 1991); дослі-

джують приховані факти щодо Переяславської ради 1654 р. – «Справа про возз'єднання» (С. Супрунюк, 1992); подають історію за підручником М. Грушевського – «Історія України для школярів» (Ю. Іванов, 1992); висвітлюють долю депортованого в 1945 р. кримсько-татарського народу – «Моя батьківщина – Крим» (Р. Плахов-Модестов, 1990); розгортають долі дітей, вивезених під час війни до Німеччини – «Остарбайтери. Суд дітей» (В. Хмельницький, 1992); наголошують на складних сторінках історії та міфах у відносинах українського та єврейського народів – «І буде новий день» (Р. Ширман, 1994).

З'являються фільми-розвідки про витоки української віри і духовності, висліди походження образу козака Мамая – «Козак – душа правдива» (М. Дзенькевич, 1991); про український національний характер – «І свій шлях широкий» (Т. Матусевич, 1992). Виходять три картини, присвячені драматичній історії Наукового товариства ім. Т. Шевченка – «Репресована культура. Незнищенне товариство» (Л. Удовенко, 1994-95). Піднімається проблема християнства в Україні, зокрема, тема боротьби Української Православної Церкви за незалежність від Московського Патріархату – «Українці. Віра» (В. Шмотолоха, 1991). Висвітлюються сторінки новітньої історії напередодні й під час проголошення незалежності – «Українці. Надія» (В. Шмотолоха, 1991).

Знімаються стрічки про визначні місця та пам'ятки: про 600-літню історію Олеського замку – «Замок в Олесько» (В. Марченко 1982); фільми-мандри фортецями Меджибожа, Хотина, Кам'янець-Подільського – «Подорож до кам'яної казки» (Л. Гілевич, 1989). Висвітлюється історія козацької України: «Жива легенда століть» (Л. Анічкін, 1990) – про Хортицю, де формувалося запорізьке військо; «Над Трахтемировим високо» (Д. Богданов, 1990) – про історію козацького села над Дніпром, згадуваного Т. Шевченком; «Козацькі могили» (Ю. Бад'янов, 1991) – про битву під Берестечком 1651 р. Розгортаються історичні події через історію матеріальних пам'яток та архітектурних споруд: «Подорож у втрачене минуле» (Д. Богданов, 1995) – про історію маєтку Галаганів у Сокиринцях; «Через давнину – у прийдешність. Переяславські криниці» (Б. Бойко, 1990) – про історію Переяслава-Хмельницького; «Світло київського гелікону» (Б. Бойко, 1991) – про історію Києво-Могилянської академії; «Густиня» (Д. Богданов, 1996) – про драматичне минуле заснованого у 1600 р. Густинського монастиря; «Гніздо» (О. Фролов, 1992) – про врятовану в 1917 р. колекцію творів мистецтва родини Галаганів,

що стала основою для Чернігівського художнього музею. Автори по-новому вдивляються в історію Києва – «Сліди поколінь у пам'ятниках Києва» (Л. Борисова, 1989); «Скарби музеїв Києва» (М. Донець, 1991); створюють у 1992 р. тематичний серіал одночастинних фільмів з історії міст: «Золоте намисто України»: «Володимир-Волинський» (Г. Юнда), «Глухів» (Ю. Бад'янов), «Дике поле» (В. Кордун), «Козелець» (К. Крайній), «Кременець» (В. Соколовський), «Місто Юр'їв. Біла Церква» (Є. Гончаров), «Новгород-Сіверський» та «Острог» (Т. Золоєв), «Седнів» (С. Полешко), «Лучеськ великий на Стиру» (М. Ткачук), «Хотин» (К. Крайній).

З'являються біографічні фільми, що намагаються охопити епоху через життя та діяння історичних осіб: «Гетьман України Юрій Хмельницький» (С. Супрунюк, 1992), «Гетьман Іван Мазепа» (К. Крайній, 1992), «Богдан Хмельницький» (С. Супрунюк, 1991), «Райські острови Гетьмана Сагайдачного» (М. Ткачук, 1991), «Чесність з собою. Історія України очима В. Винниченка» (Р. Плахов-Модестов, 1992). «Обличчя на полотні» (Л. Анічкін, 1986) – про Д. Яворницького, який став прообразом козацького писаря в картині І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа...»; «Тарас Шевченко. Надії» (Л. Анічкін, 1995) – про долю поета у засланні. З'являється серія фільмів Л. Анічкіна про долю митців, засланих на Соловки: «Драй Хмара. Останні сторінки» (1990), «Моя адреса: Соловки. Пастка» (1991) – про Л. Курбаса. «Моя адреса: «Соловки. Тягар мовчання» (1991) – про М. Куліша. «Моя адреса: Соловки. Навіщо перекладати Вергілія?» (1992) – про М. Зерова. «Моя адреса Соловки: Не вдарте жінку навіть квіткою» (1992) – про трагічну долю репресованих жінок. Інші автори також піднімають цю тему – «Микола Куліш» (С. Супрунюк, 1990), «Олександр Довженко. Роздуми після життя» (М. Донець, 1992); «Українці. Любов» (А. Ящишин, 1992) – про долю інтелігентів, що боролися з тоталітарним режимом – Михайла Сороку та Катерину Зарицьку, Ірину та Ігоря Калинців, Леоніду та Івана Світличних; «Благословляю і молюся» (Л. Удовенко, 1996) – про життя та діяльність митрополита А. Шептицького [4].

Як це видно з наведених вище назв та анотацій, одні історичні теми (історія скіфів, княжої доби, козаччини, голоду та репресій 30-х років) розроблялися детальніше, висвітлювалися під різними кутами. Інші теми й цілі періоди не знаходили свого кіновтілення. Тривале тенденційне перекручення історії України на догоду партійно-номенкла-

турному апарату, трактування її як фрагмента великоросійської, привели до ідеї створення серіалу науково-пізнавальних фільмів, які б тематично охопили всю історію України.

СЕРІАЛ «НЕВІДОМА УКРАЇНА». НАРИСИ НАШОЇ ІСТОРІЇ»: ПРЕМ'ЄРА, ПОКАЗ ПО ТЕЛЕБАЧЕННЮ, ПОДАЛЬША ДОЛЯ

Уважний читач згаданого Анотованого каталогу НКУ помітить, що за 1993 рік студія випустила лише один фільм; в каталозі не зазначено, що саме того року студія мала бюджетне фінансування, працювала на повну потужність і зняла серіал «Невідома Україна». Назви та анотації фільмів цього серіалу відображено в іншому інформаційному буклеті [5].

Кіносеріал «Невідома Україна» з'явився на третьому році незалежності і значно випередив вихід у світ книг та науково-популярних видань з історії України для масового читача. Лише в 1998 р. почала виходити 15-томна історія «Україна крізь віки». Звертаючись до читачів у передмові до першого тому, академік НАНУ В. Смолій зазначає, що шкільний курс історії України мав обсяг лише 30 годин; в українських школах як вітчизняна вивчалася історія СРСР, українська ж історія розглядалася як частина російської, радянської [6]. Історик С. Білокінь стверджує, що поняття «білі плями історії» є фальшивим – немає жодних білих плям, картину історії треба малювати заново [7]. І як результат, нині існує декілька поколінь, які свого часу історію України, по суті, не вивчали – пише Л. Івшина, головний редактор газети «День», у передмові до серії книг «Україна Incognita», які об'єднали численні газетні статті з історії (перше видання серії вийшло в 2002 р.) [8].

І тільки кілька років тому (у 2002 р.) проблема поширення наукових історичних знань почала вирішуватися й програмістами – на ринку з'явилися навчальні програми з історії України та електронні підручники на CD-дисках [9, 10].

Кінематографісти НКУ-Київнаукфільму стали одними з перших дослідників і популяризаторів історії України. На початку грудня 1993 р. у Будинку кіно відбулася прем'єра, про яку широко відгукнулася тодішня преса. Ось декілька найвиразніших фрагментів:

«...Якби в Україні існувала книга рекордів, то в розділі «Кіно» можна було б вписати: Національна кінематека за рік свого існування зробила 144 короткометражних неігрових науково-пізнавальних та освітніх фільми. У минулі роки з 400 щорічно знятих фільмів тільки 20 були освітнього спрямування, тобто тих, які, власне, й відповідали призначенню студії. Тепер обрано єдино правильний метод: працювати, робити освітнє кіно, перти плуга, повертаючи те, що заборгував суспільству колишній «Київнаукфільм». Науково-пізнавальний цикл «Невідома Україна» – непересічне явище культурного життя. Для багатьох поколінь українців історія була незвіданою, фрагментарно-куцою, і от вона зусиллями учених, письменників, кіномитців, акторів, художників постає в своїй трагічній величі уся – з часів прадавніх до моменту присяги Президента Л. Кравчука» [11].

«...Випуск такого серіалу можна прирівняти до подвигу, бо з кошторисної вартості 720 мільйонів купонів студія одержала лише 70 відсотків, а зняла фільмову програму цілком. А серіал «Невідома Україна» – високий клас не тільки в професійному плані, а й свідчення того, що історії України ми й справді не знаємо. Автори знайшли світоглядну золоту середину, показали історію, а не служанку чиїхось ідеологічних забаганок, старих міфів чи термінових методологічних перелицювань. Головна ідея серіалу – Україна була, є і буде» [12].

«...Йдуть переговори з Державною телерадіокомпанією про виділення часу на голубих екранах як для «Невідомої України», так і для інших науково-популярних фільмів. Готується перезапис серіалу на відеокасети, і не виключено, що його буде дубльовано мовами національних меншин, які проживають в Україні. На презентації було показано сім фільмів з програми «Невідома Україна». Зал в Домі кіно був переповненим» [13].

Дійовість впливу фільмів «Невідомої України» проявилася у перших показах. Демонструючи на запрошення клубу виборців Ватутінського району Києва деякі фільми серіалу в кінотеатрі «Росія» (у березні-квітні 1994 року, напередодні виборів до Верховної ради), мені довелося бути свідком, як більшість надзвичайно прихильно сприйняла 88-й фільм серіалу «Ультиматум» (про перший більшовицький наступ на Україну) та інші стрічки. Після перегляду від клубу виборців

був навіть направлений лист тодішньому Президенту України Л. Кравчуку щодо сприяння негайному розповсюдженню «Невідомої України». Інша ж частина присутніх, що називали себе комуністами, не готова була змиритися з історичними фактами на екрані – демонстративно покинула зал.

Різні погляди на певні історичні події серед мешканців європейських країн – не новина, але це не заважає їм нині жити в злагоді та порозумінні. Ще століттям раніше німецький історик Теодор Моммзен наголошував, що кожен, хто пише історію, а надто історію сучасності, має обов'язок політичного виховання. Він мусить допомогти тим, для кого він пише, визначити своє майбутнє ставлення до держави [14]. Своєрідну суспільну терапію, замирення різних суспільних прошарків щодо ставлення до певних сторінок історії, на думку авторів «Невідомої України», мало би виконати об'єктивне та наукове відображення цієї історії на пізнавальному екрані. Та поміркованість тодішньої влади не посприяла своєчасному виходу серіалу у світ – три роки він пролежав на полиці.

Лише починаючи з 5 жовтня 1996 р. (і до середини 1997 р.), без належної реклами фільми серіалу малопомітно пройшли один раз по комерційному телебаченню – каналу ICTV, телевізійний сигнал якого розповсюджувався далеко не на всю Україну. Перед кожним півгодинним показом (щораз демонструвалося дві стрічки) провадився коментар фахівців. Значну частину фільмів представляв, зокрема, історик Ю. Шаповал, який щоразу запрошував істориків, політиків. Серіал виходив у ефір щосуботи о 18 год., мав рейтинг, зокрема, на початку квітня 1997 р. – 0,4 та аудиторію 10 тис. чол., з повтором о 7:30 наступної суботи, рейтинг – 0,1 та аудиторію 3 тис. чол. [15], що в масштабах України не можна вважати масовим показом. Євген Марчук, представляючи один із фільмів «Невідомої України», зауважив (ICTV, 15 лютого 1997 року), що майбутні історики, скажімо, років через п'ятдесят вивчаючи телевізійні програми та матеріал інших ЗМІ про сучасний стан в Україні, не матимуть реального відображення історії, бо не маємо його навіть ми, сучасники. На об'єктивність висвітлення інформації у ЗМІ і нині впливає цензура, але не така, була раніше, а – фінансова, економічна, від якої дуже серйозно залежить об'єктивізм ЗМІ по висвітленню сьогодення, а значить, і подальший розвиток демократичного процесу.

Через відсутність належної державницької політики щодо сприяння розвитку кінематографа та поширенню фільмів українського виробництва, масовий глядач залишається мало знайомим з цим серіалом та рештою фільмів студії. Демонструючи фільми серіалу на конференціях та клубних переглядах серед наукової, вчительської, студентської аудиторій, мені неодноразово доводилося пересвідчуватися, що про фільми «Невідомої України» більшість не знає. Нині картини серіалу поштучно тиражує на касети VHS й розповсюджує студія НКУ-Київнаукфільм, але в масштабах держави – то крапля в морі. Фільми іноді демонструються по телеканалах, але переважно у нічний або «сліпий» денний час, без належної реклами, і тому сподіваного впливу на глядача вони не мають.

СТРУКТУРА СЕРІАЛУ

Кожен фільм серіалу починається титром: «Національна кінематека України – студія Київнаукфільм презентує науково-пізнавальну програму «Невідома Україна». Нариси нашої історії. Фільм ...» Далі йде порядковий номер фільму та його назва.

Зауважимо, що презентується саме науково-пізнавальна програма, а не науково-популярна. Заміна слів невипадкова. Студія науково-популярного кіно НКУ Київнаукфільм популяризувала усталені в науці й техніці предмети та явища. Щодо предмету історії України, термін «популяризація» – неточний, і поки що не доцільний, оскільки йдеться про боротьбу за українську історію, за її об'єктивне й неупереджене пізнання та висвітлення.

Наголос у назві «Невідома Україна» – на першому слові: невідома. Як зазначено у вступній статті до інформаційного буклету серіалу, фільми пояснюють джерела пізнання історії України, які народи населяли територію, як виникла українська нація, які історичні події відбувалися тут віддавна і дотепер. Працюючи над серіалом, десятки кіногруп їздили по Україні, знімали місця історичних подій, археологічні розкопки, фортеці, пам'ятки, піднімалися у небо над давніми поселеннями. Мемуари, фото, видані діаспорою книги, думки вчених зарубіжних країн – розсипана мозаїка фактів та свідчень складалася у фільми, все бралося до уваги і неупереджено висвітлювалося на екра-

ні, але тепер уже очима історика незалежної держави. Призначення серіалу – розширити світогляд глядачів, донести правдиву історію України учням, вчителям, студентам, допомогти у лекційній роботі професійним історикам [5].

Ще на рівні сценарного опрацювання серіалу було вирішено, що кожен історичний період тематично буде представлено 12-ма фільмами, які б уміщалися на одній стандартній 180-хвилинній відеокасеті VHS. З цих, суто технічних, міркувань було вирахувано відносно коротку тривалість кожного фільму – 14,5 хв., і що весь серіал має вміститися на дев'яти відеокасетах. Така постановка задачі вимагала вироблення певного стилю сценарної організації матеріалу, драматургічного співвідношення зображення і звуку, пошуку монтажних композицій, розробки лаконічних зображальних прийомів.

Кожна з касет має порядковий номер від І до IX, кожні 12 фільмів охоплюють певний історичний період. Деякі касети, наприклад, III Литовська доба, та VIII Визвольні змагання 1917-21рр., навіть мають по одному науковому консультанту-історику (відповідно, Ф. Шабульдо та С. Білокінь), що свідчить про цілісний підхід щодо опрацювання історичного матеріалу та драматургічно-сценарну розробку картин у підготовчий період.

Фільми знімалися й монтувалися за традиційною кінотехнологією на 35-мм кольоровій кіноплівці українського («Свема») або німецького («Orwo») виробництва. Згодом, змонтований і перезаписаний на одну плівку фільм копіювався на майстер-відеокасети, що надавалися для телеефіру. З майстер-касет виконувалося тиражування серіалу на побутовий відеоформат VHS для масового поширення.

Назв стрічок «Невідомої України» – 104, сім з них мають подвоєну тривалість (до 29 хв.), тому кількість серій – 108. Історія не завжди «вміщалася» у відведені їй екранні хвилини, і тому стрічки, що розкривали деякі історичні портрети чи явища, потребували «подвоєного» екранного часу. Це такі стрічки як 5, 10 «Перші мешканці краю» (тут і далі перед назвою кожного фільму позначатимемо число – порядковий номер стрічки у серіалі), 86 «Михайло Грушевський», 92 «Павло Скоропадський», 93 «Симон Петлюра», 94-95 «Отаманія», 100-101 «Бранці центральної Європи», 106-107 «Від дисидентства –до незалежності». Чотири з цих семи картин мають здвоєні номери, тому число останнього фільму – 108.

Післяпрем'єрна преса називала число серій – 144, випущених за 1993 рік. Це пояснюється тим, що, окрім серіалу «Невідома Україна», було знято ще три цикли: з історії української армії «Золоте стремено» – 12 фільмів, «Лікарська справа в Україні» – 12 фільмів, етюди з історії права «Як судилися колись в Україні?» – 8 фільмів.

ТЕМАТИКА Й ТИПОЛОГІЯ ФІЛЬМІВ СЕРІАЛУ

Історична подія – подія, що минула й лишила по собі сліди в людській пам'яті, в документах та свідченнях. Картина історичного явища, як об'єкта дослідження, втрачена, оскільки час її буття – минулий, а час, у якому перебуває дослідник, теперішній. Історик, описуючи картини минулого, користується словом як засобом художньої творчості, мусить дбати про передачу своєї інформації не менше, ніж про її збір та оформлення, звертається до уяви читача, намагаючись проникнути у його свідомість. Саме в цьому аспекті своєї праці історики мають багато спільного з поетами, письменниками і митцями [16]. Відтворення історії на екрані по суті – реконструкція неіснуючого. Науковцями помічено, що історичне дослідження набагато ближче до візуальних мистецтв, аніж до літератури, до історичного роману. Вивчення історії є більшою мірою «зображенням», ніж «вербалізацією» минулого. На перший план вчені висувають ідею близькості історіографії до візуальних мистецтв [17].

Розповісти у кіно – це відтворити в уяві глядача певний світ, розгорнути ряд подій. Режисер, що береться за кіносценічне відтворення історії, має розв'язати парадокс: зобразити неіснуюче. Скажімо, історичний час Ярослава Мудрого, Хмельницького чи Мазепи минув, але завдяки кінематографічним можливостям режисер може занурити у те середовище глядача, дати йому відчути атмосферу історичного часу. І якщо історик, відтворюючи картини минулого, використовує слово, описує події та явища, залучає увагу читача за допомогою словесних образів, працює у сфері ідеального, то праця режисера, який хоч і використовує слово (що звучить у дикторському тексті, у написах), все ж принципово відмінна від історика. Кінематографіст має справу, в основному, з матеріальним відображенням, зримою «реконструкцією» на екрані вже не існуючого світу. Невипадково в одному з визначень природи кінематографа домінує запропонована З. Кракауером теза

про «реабілітацію фізичної реальності» [18], маючи на увазі зображення чогось конкретного, об'єктивно нині існуючого (рукопису, предмету археології, споруди, фотографії, кінохроніки, актора тощо), на чому об'єктив кінокамери може сфокусуватися, проекспонувати плівку або інший носій інформації. Професійно написаний істориком текст – матеріал ще недостатній для кінематографіста, завдання якого – створити це неіснуюче, реконструювати подію. Діяти на екрані може очевидець подій, актор або вчений. «Зліпок» правдивої події або портрети осіб могла зафіксувати фотокамера, у такому випадку фотографія виступає як свідчення. Коли ж подію зафільмувала кінокамера – діючим документом стає хроніка. В «дофотографічну епоху» події фіксувалися на гравюрах, полотнах, у текстах – на екрані можуть «оживати» герої з полотен. Актор за кадром озвучує їхні голоси – думки, сумніви, сподівання. Врешті, на кіноекрані можуть діяти й неодухотворені речі – пам'ятки, газетні статті. І навіть географічне місце, де відбувалася подія, наголошене автором: «Ось тут, на цьому місці...» – набуває майже магічної самодостатності. Історичну картину можна відтворити за слідами, що лишило після себе минуле, і як слушно стверджує Л. Козлов, найглибше проникнення в атмосферу цього минулого – не лише ідеал, але і норма серйозної роботи режисера та сценариста [19].

Стрічки серіалу «Невідома Україна» згруповані за хронологічним принципом і охоплюють певні історичні періоди. Перші чотири касети мають фільми таких періодів: I – Давня історія (тут і далі номери фільмів: 1-12), II – Київська Русь (13-24), III – Литовська доба (25-36), IV – Козацька доба, від Люблінської унії 1569 р. до Переяславської ради 1654 р. (37-48). Наступні три касети вже містять стрічки з менш чітко окресленими історичними періодами. Назвемо їх і позначимо ці періоди найхарактернішою назвою одного з фільмів: V – «Велика руїна», від Переяславської ради до руйнації Запорізької Січі у 1775р. (49-60); VI – «Темна доба» – включно до революційного руху 1848 р. (61-72), VII – «Неповна воля» – від скасування кріпацтва 1861р. до революції 1917р. (73-84). Стрічки останніх двох касет потребували значно більшого екранного часу (зокрема й тому, що чим ближча історія, тим більше збереглося історичного матеріалу), але історія XX століття у серіалі представлена лише двома касетами: VIII – Українські національно-визвольні змагання 1917-1921 рр., що охоплює 11 фільмів, десять з яких (85-95) увійшли до касети VIII. Останній фільм з тематики попе-

редньої касети 96 «Більшовики перемагають» навіть не вмістився і перейшов до касети IX – Радянської доби, стрічки якої висвітлювали цей період включно до проголошення незалежності України, що потребував більше серій. Та він представлений лише десятьма стрічками (97-108), а передостанні дві стрічки – це фактично дайджести-лекції, що охоплюють події 1956-1991 років.

Аналогічно до розглянутих картин НКУ-Київнаукфільму, предмет зображуваного у стрічках серіалу обертається навколо події, особи, проблеми. Можна окреслити три кола фільмів, перші з яких більше наголошують на історичних подіях, другі – на ролі історичних осіб, треті зосереджуються на історичних проблемах. За формою драматургічної побудови кожен фільм належить ще й до певного типологічного різновиду – фільму-лекції, нарису, етюду-драми, театрального етюду.

ФІЛЬМИ, ЩО ВИСВІТЛЮЮТЬ ІСТОРИЧНІ ПОДІЇ

Що давніша історія, то більш розріджена історична атмосфера і менше матеріальних пам'яток лишилося про події. Тому автор, що береться «реконструювати» на екрані подію давньої історії, має бути винахідливим. В основу фільму 8 «Переможці непереможених» (автор та режисер Р. Плахов-Модестов, оператори В. Гончар, М. Шевчук, С. Голиков) покладена розповідь Геродота, описана у Книзі IV на декількох сторінках – про невдалий похід Дарія на скіфів [20]. Геродот подорожував по скіфських землях через століття після перебування тут Дарія, коли події про цей похід вже стали міфами, які для сучасників були історичними свідченнями. З перших кадрів фільму автор (актор Л. Задніпровський за кадром) цитує Геродота про спосіб життя скіфів, їхнє поклоніння богу війни Аресу, розмірковує: «...Що ми взагалі знаємо про ту війну? Вчені і досі сперечаються і щодо чисельності війська персів, і щодо маршрутів, якими йшли перси й скіфи. Навіть рік походу 512 до Різдва Христова викликає певні сумніви. А що знав про ту війну Геродот?...» Естетичну привабливість фільму створює персоніфікований авторський голос – ніби монолог вченого, який досконало знає цей період, але багато що лишається йому не проясненим, і він

«Історія...Навіщо вона нам?», перший кадр, яким починається серіал.

«Історія...Навіщо вона нам?», епізод з хворим, який втратив пам'ять.

розмірковує. Геродот досить коротко описує послання Дарія царю скіфів Ідантірсу та його відповідь Дарію. Режисер, не маючи в своєму арсеналі інших матеріальних, фізично існуючих свідчень, окрім Геродотових слів, переводить цей діалог у подію, вдається до опосередкованих прийомів відтворення епохи, використовує метафоричні принципи і здобуває на цьому шляху перемогу. За допомогою голосової інтонації актор за кадром персоніфікує царів, надає кожному особистісних рис. Камера плавно перефокусовується з мапи на фрагмент книжного тексту, писаного грецькою мовою, наїжджає на барельєф Дарія. Голос за кадром: «Дивна людино, що ти весь час тікаєш? Якщо ти здатен протистояти моїй могутності, то ставай до бою, а коли ні, то й тоді тобі нема чого тікати, а належить тобі, несучи своєму володареві дари землі й води, прибути для переговорів.» Дарію відповідає цар скіфів Ідантірс: «...Від жодної людини я зі страху ніколи не тікав, і тепер від тебе не тікаю... А за те, що ти назвав мене своїм володарем, ти ще вмиєшся сльозами...» Діалог царів ілюструється динамічно змінюваним освітленням двох барельєфних зображень: царя Дарія (спеціально виготовленого з піску) – усміхненого, з піднятою правицею, та скіфського можновладця з чаші Гайманової Могили. Гра світла, реверберація як прийом, що тембрально й просторово змінює голос диктора, тут цілком доречні. Автор продовжує Геродотову історію: «Скіфський вісник привіз Дарію дари землі і води: птаха, жабу, мишу, і п'ять стріл. І мудрий радник Дарія Гобій дав таке тлумачення: вам, персам, лишається птахами злетіти у небо, мишами зaритися

в землю, жабами поплигати у воду. Якщо ж ні – то всі ви поляжете під нашими стрілами ...» Автор використовує інсценізації та комбіновані зйомки: кадр вершника на загальному плані монтується у стик з піщаним барельєфом царя Дарія й перського воїна з натягнутим луком. Барельєф Дарія тут же у кадрі по піщинці розсипається, руйнується вітром і зникає – лишається потріскана земля. Тривожне сонце заходить за хмару; палають багаття у таборі в ніч перед відступом Дарія. Драматизм представленої історії посилює симфонічна музика з переважанням мідних та ударних.

Щоб відтворити певну подію, режисер може знімати конкретне місце, де ця подія відбулася. Ну що б, здавалося, якесь мало кому відоме поле, містечковий майдан, будинок, протока? Та кожне з них може бути пов'язане з тим, що саме тут відбувся бій чи сталася інша історична подія. Автор називає місце події і його показує. Наведені нижче кінокадри місць подій нічим особливим (з точки зору естетики операторської майстерності) не відзначаються. Та у контексті кожного фільму, озвучені автором, ці кадри діють, приковують увагу глядача, набувають певної «магічної» сили.

Наприклад, у фільмі 41 «Батьки вольності» (автори О. Зотіков, А. Геращенко та режисер С. Новофастівський, оператор Л. Полторак) автор наголошує: «...Біля містечка П'ятка на Житомирщині зійшлися у двобої шляхта з повстанцями. Ось воно, це поле, на якому все відбулося. Кривава січа тривала тиждень». Йдеться про народних месників К. Косинського, С. Наливайка. Або у фільмі 48 «У пошуках союзника» (автор та режисер С. Супрунюк, оператор Б. Гейфман) про Б. Хмельницького: «На цьому майдані відбулася урочиста Переяславська рада...» – панорама площі.

Місцем події може бути непримітний будинок, як от у фільмі 94-95 «Отаманія» (автор і режисер О. Мельник, оператор В. Дембський): «...Ось на цих сходинках цього неоковирного гуляйпільського будиночка комбриг Ворошилов вручав Нестору Івановичу Махну найвищу революційну нагороду...» – кадри панорами будинку. Або далі, панорама Чорногорської протоки на Сиваші: «Ось тут... їх практично всіх посікли з кулеметів червоні бійці, учорашні побратими».

З перших кадрів розгортається подія: розстріл польських патріотів – у фільмі 69 «За нашу і вашу свободу» (автор М. Рубінштейн, режисер Л. Дашенко, оператор В. Помінов). Щоб посилити вплив на глядача,

оператор використовує прийом «суб'єктивної камери», яка «розглядає» дійсність нібито очима приреченого. Ось – башта, ось – бійниці, ось – стіни фортеці, загратоване вікно, розп'яття... Голос за кадром: «Влітку 1863 року до київської фортеці «Косий капонір» прибув офіцер. Він зачитав наказ: «Ромальда Ольшанского и подпоручика Адама Зелинского за участие в польских шайках лишить чинов, дворянского достоинства, конфисковать имущество и расстрелять перед строем гарнизона». Зелінський вигукнув «Нех жиє крулєвство Польське"! А Ольшанський – ще голосніше: «За нашу і вашу свободу!». Панорама меморіальної дошки з прізвищами розстріляних, схвильований голос актора створюють враження «підглянутої» події, переконують глядача, що, певно, так і було.

Досить часто для відтворення атмосфери подій автор залучає кадри з ігрових фільмів, де відповідна епоха вже була освоєна іншим творчим колективом кінематографістів. В цьому ж фільмі для відтворення події повстання декабристів, їх допиту царем, використано фрагменти картини В. Мотиля «Зоря принадливого щастя», де засобами ігрового кіно, через діалоги Волконського й Пестеля, царя та декабристів передається гнітюча імперська атмосфера. Автор узагальнює: «...Так трагічно закінчилася ця спроба повалити царат. Проте у Польщі рух за незалежність ширився. Саме тоді відомий польський професор Лелевель висунув знамените гасло «За нашу і вашу свободу». І тут знову автор вдається до відтворення події, монтує зображення прапору польських повстанців з цим написом (що послугував назві стрічки), портрет Лелевеля, кадри батальних полотен «Атака замку Бельведер», «Повстання у Варшаві». Зоровий ряд озвучено шумами копит, іржанням коней, голосами бою, що відтворюють звитяжний дух боротьби. На цих кадрах автор мовчить. І лише як шуми стихають, розповідає історію про те, як саме захлинулося повстання, як почався арештантський шлях польських патріотів. У наступному епізоді використовує кадри фільму І. Савченка «Тарас Шевченко» з метою через діалог Тараса Шевченка з польським революціонером Сигізмундом Сераковським дати глядачеві відчути всю ницість Російської імперії. Закінчується фільм панорамами могил польських патріотів, закадровим жіночим співом «Аве Марія», що тримає драматичне напруження.

Одну з найдраматичніших подій в історії України – ультиматум Ради Народних комісарів Росії Центральній Раді та початок більшовиць-

кої агресії проти України – реконструйовано у фільмі 88 «Ультиматум» (автор Є. Шаботенко, режисер В. Марченко, оператори М. Шевчук, Д. Чечотка). Починається епіграфом тексту В. Леніна: «Научное понятие диктатуры означает... абсолютно никакими правилами не стеснённую, непосредственно на насилие опирающуюся власть». На тлі сучасного вигляду краєвиду схилів Дніпра автор повідомляє, що 22 січня 1918 року російські більшовицькі війська зайняли Дарницю і почали обстрілювати Київ. Великі снаряди лягли в районі Печерська, Педагогічного музею, вокзалу. Коли йдуть кадри тогочасної кінохроніки вибухів і артобстрілів, автор замовкає. Пропонує повернутися до початку трагедії, вдається до реконструкції історичної події – Жовтневого перевороту за допомогою монтажу фрагментів з ігрових фільмів «Жовтень» С. Ейзенштейна та «Ленін у Жовтні» М. Ромма. На екрані – залп «Аврори», матроси штурмують Зимовий палац. Зал, матроси кричать «ура!», коли заходить Ленін. Автор продовжує: «...Сьогодні ми вже знаємо, ці, так звані , історичні кадри – не що інше, як вияв творчої фантазії наших колег кінематографістів. Була не революція, а звичайнісінький військовий переворот, коли жменька озброєних прихильників партії більшовиків арештовує, хай і тимчасовий, але уряд, розганяє всеросійські Установчі збори, і, нарешті, сама себе проголошує владою...». Наприкінці фільму автори повертаються до відображення події, заявленої на початку, монтують кадри пробитих кулями стін Арсеналу, зруйновані будівлі: «...Та замість поспішати на виручку ідейним братам, муравйовці визнали за краще гатити по місту з важких гармат 23-го, 24-го, 25-го січня. По обіді 26 січня війська Муравйова входять до Києва. Почалася різанина...» – і тут же як доказ дається зображення пожовтілої від часу газетної статті з назвою «Кровавые события в Киеве. История январской революции». Наприкінці автор виходить на узагальнення, монтує кадр Софійської площі, знятий методом цейтраферної зйомки: несамовито летять хмари, змінюється освітлення, накрапає дощ – кількагодинний плин життя стиснуто до дев'ятнадцяти секунд. Кадр, що метафорично сприймається як доконаний факт буття України: десять віків за усіх негод стоїть Свята Софія, існує ніби незнищенний інваріант, ніби втілення Духу.

Відтворюючи історичні події на екрані, автори пропонують нове їх прочитання. Якщо лектор-історик, розповідаючи про подію, звертається до уяви слухачів, то мовою кіно ця уява може бути матеріалізова-

на, місце події, документи, свідчення – не лише названі, а й показані, дія – розгорнута (через діалоги або завдяки іншим кінематографічним засобам). Мистецькі засоби відтворення подій спонукають глядача до їх співпереживання. Зображення місця події набуває певної самодостатності, стає фактом існування у свідомості глядача.

ФІЛЬМИ, ЩО НАГОЛОШУЮТЬ НА ІСТОРИЧНИХ ПРОБЛЕМАХ

Перший фільм серіалу «Невідома Україна» формулює проблему вже у своїй назві «Історія... Навіщо вона нам?» (автори М. Донець, А. Черченко, режисер М. Донець, оператор Є.Ципльонков). Автор запитує: навіщо людині історія? Чому історії України практично не було? Що було замість історії? Починається стрічка прольотом по колу над похмурим засніженим простором (який можна вважати метафорою закритої пеленою історії), над дзвіницею Києво-Печерської лаври, над Дніпром. Авторський голос – за кадром: «Майже дві тисячі років тому римський імператор Траян слушно зауважив: «Щоб знищити народ, необов'язково вбивати старих та малих, полонити жінок, нищити військо. Достатньо відібрати у народу історію, і народ згине – не буде народу.» Емоційне сприйняття тексту посилюється історико-героїчним, піднесено-епічним музичним твором, що є своєрідним узагальненням пранастроїв, станів, віків.

Відчуття безмежності (що у початковому кадрі було створено зоровими засобами) після титру не зникає, а продовжується у звуковому матеріалі довгими, інтонаційно несподіваними, реверберованими у нижньому регістрі звуками флейти на тлі тихого удару дзвону. Флейта, камерний інструмент (один з найпрадавніших), використовується тут як узагальнюючий. Це відповідає тембральному образу епізоду – стану зосередження, «вростання» у зображення: у кадрі – водорості, що колишуться на мілкому піщаному дні на березі Дніпра навпроти Лаври. Камера панорамує з водоростей (первісної, доісторичної епохи) угору, на протилежний берег Дніпра, увінчаний архітектурним комплексом Києво-Печерської лаври (історичну епоху). Кадр надзвичайно «місткий»: акумулював процес «виростання» на тілі землі. Його тривалість – десять секунд, а проектує (на підсвідомому рівні) мільйони років еволюції від найпростіших природних

форм до рукотворних – створених людиною. Монтаж кадрів Лаври і водоростей викликає у глядача асоціації, пов'язані з постійними втратами та падіннями, які упродовж історії супроводжують людство. Підтекст: еволюція, поступ людського духу, пам'ятки і пам'ять можуть бути легко знищеними, стати порохом, водоростями. Невідомий жіночий голос на тлі руїн собору запитує ніби конкретно кожного з нас: «Сідайте, будь-ласка, давайте почнемо з самого початку. Яке ваше ім'я?» Сам факт відсутності об'єкта і суб'єкта встановлює контакт голосу попередньо заданої (автор-глядач) природи спілкування. Камера зупиняється на загальному плані зруйнованого Успенського собору, той же голос продовжує запитувати: «Скільки вам років?»

Після паузи чуємо невизначений змістовно звук (ніби технічний брак), схожий на глибоке зітхання. Певно, з цим, понівеченим вибухом собором, ідентифікується глядач. Це зітхання є чиїмось голосом, та ми ще не бачимо, хто це говорить. Тут розвивається музична тема, вступає струнна група; в зображенні – крупний план емоційно нейтрального на світлому тлі обличчя жінки, яка уточнює запитання: «У якому році ви народились?» – Глядач ще не знає, де саме, в якій атмосфері відбувається дія, і до кого жінка звертається – вона ніби продовжує спілкування з узагальненим глядачем. Камера від'їжджає, і постає мізансцена, де жінка у білому сидить за столом, ліворуч – чоловік, спиною до нас. Жінка нагадує чоловіку рік його народження. Халат жінки пересвічений, лікарську його фактурність знівельовано. Освітлення – м'яке. Обличчя – виразне, чітке, конкретне. Жінка не персоніфікована, не наділена лікарською конкретикою. Вона – ніби втілення Пам'яті, богині Мнемозини, що звідкілясь тут з'явилася. Вона – Історія (історія хвороби – теж історія), пам'ятає про хворого те, що той знав, але забув – його ім'я, назви предметів. Ось вона показує хворому кулькову ручку, але хворий забув, як називається ця річ. Жест переконує, що професія жінки – лікар. Хоча середовище її кабінету – віддамо належне специфіці режисури (бо фільм – не про охорону здоров'я) – віддалено, мінімальними засобами нагадує лікарську атмосферу.

Хворого тут представлено на рівні абстрактної узагальненої метафори руйнації та втрат. Він – ніби оті безформні водорості. Він – не персоніфікований, позбавлений індивідуальних рис (непричесана, незграбна фігура у світлій піжамі). І навіть стать хворого нівельована, чоловічі тем-

бри ледь вчуваються. В стик до цих кадрів монтується зображення високого дерева, що падає. Коріння стрімко виривається із землі (метафора вирваної з корінням пам'яті). Автор узагальнює: «Це амнезія – страшне психічне захворювання, пов'язане з втратою пам'яті... Майже три століття... у стані амнезії знаходився славний гордий і волелюбний народ України... Історії України практично не було. Вона існувала лише як відлуння великодержавної історії – історії Росії».

В епізоді з хворим асоціюється думка Ю. Лотмана про те, що в історії людської цивілізації не було випадку, щоб який-небудь історично здоровий колектив міг існувати без своєї культури як механізму колективної пам'яті. Так само як особистість окремої людини визначається її пам'яттю, втрата якої є тяжким психологічним захворюванням, так і будь-який колектив, в тому числі й національний, ідентифікує себе зі своєю пам'яттю. Тому боротьба за владу завжди є боротьбою за пам'ять з усіма наступними наслідками [21].

Щоб показати механізм маніпуляції свідомістю, автор знову вдається до метафори. Монтуються кадри – танцюють два блазні на помості Андріївського узвозу, хлопчик з натовпу вправно повторює їхні рухи, навколо – усміхнені обличчя дітей. Автор: «Мудрі наші предки казали: хто знає своє минуле, той з розумом сприйме своє майбутнє. Їм, нашим дітям, брати у свої руки долю України. Якої України?» Невинні кривляння артистів у запропонованому контексті набувають нового змісту: клоуни маніпулюють людьми. Зоровий ряд (танці) та звуковий (текст), змонтовані контрапунктно, бо ці ряди одночасно «інформують про два різних явища, пов'язаних однією фабулою» [22].

Використовується публіцистичний прийом, характерний для нарису чи есе, наводяться історичні паралелі між описаними Нестором у літописі обрами, що завдавали шкоди і безславно зникли, та фашистами. Використовується кінохроніка: люди на сільському майдані, німецький офіцер видає посвідчення на право володіння землею селянинові. Падають з літака бомби. Музична концепція цього кульмінаційного епізоду дещо спрощена. Тут мав би бути цілком окремий музичний фрагмент, а не розвиток попереднього, що не сприяє наростанню напруги, яка є у тексті та зображенні. Драматичного еквіваленту в музичному ряді не знайдено, тому, наприклад, бомби, що падають з літака, здаються іграшковими, фашисти, що топчуть землю, сприймаються полегшено, текст про трагічні людські втрати музикою не підтримується.

Публіцистична спрямованість фільму звернена більше до емоцій глядача: «...Скільки ж то незбутих кохань та ненароджених дітей... Скільки розстріляно талановитих книг, недоспівано пісень...» Мікшуються протяжний «тривожний» акорд синтезатора, шуми кроків. На екрані – три кремлівські курсанти караулу наближаються до мавзолею. Камера панорамує масу хаотично розкиданих книг та політичних брошур, які горне трактор. Музичний ряд (ксилофон, дзвони) тут дещо заестетизований і мав би бути грубішим. Прочитуються імена авторів: Сталін, Брежнєв, Горбачов, назви журналів «Партийная жизнь», «Родина». Це типовий кадр з техніко-просвітницького кіно, що набуває нової образності. Але й насторожує, і навіть суперечить проблематиці фільму: адже автор твердить, що історії майже не було – її треба вивчати. Та як її вивчати, коли ми ось бачимо, як нищаться джерела? Кожна з цих брошур, книг проливає світло на природу тоталітаризму, уроки якого не засвоєно, і усе це скидається у чан, розчиняється, йде на переробку. Автор лише узагальнює: «...Макулатурою стають істини, в гіркому чаду яких ми існували майже три чверті століття».

Закінчується фільм монтажем кадрів фрески ангела та скульптури Збручанського Світовида, що за задумом авторів символізують християнське й язичеське начала. На тлі узагальнюючої музичної теми для скрипки та дзвону автор запитує: «Історія України... Яким обличчям повернеться вона до нас цього разу?» Таке протиставлення ілюстративне, бо обидва «обличчя» – скульптури та фрески – є невід'ємними матеріальними пам'ятками різних культурних та історичних періодів розвитку України, і втрата кожного з них неприпустима. Есеїстичність часом шкодить фільму: автор сумує, шкодує, ніби зарані знає, як усе має бути, не завжди даючи можливість глядачеві самому прийти до висновків.

Про буття первісних людей, що мешкали на території України, розказано у фільмі 5, 10 «Перші мешканці краю» (автори – ті ж). Стрічка починається закадровим голосом: «Ми не перші, хто жив на цій землі, і дуже хотілося б вірити, що не останні... Та тільки останнім часом ми раптом відчули, що... маємо Вавілон-ХХ. Як це сталось? Чому?» – Це вагомі запитання, що стосуються історії людства, та з перших кадрів камера панорамує натовп. День похмурий, багато хто з парасольками; он – стоять троє чоловіків, ось – жінка зупинилася, її по-

гляд ніби когось шукає; дівчина наминає пиріжок. Смислову значущість промовлених слів руйнує побутовий характер кадрів. Зображення дисонує, образу «Вавілону» немає. Мимохіть виникає думка, чи варто було людині проходити еволюцію, щоб прийти до такого «базару»? Та автор знову звертається до біблійної історії: «...І створив Бог людину з праху земного. І удихнув у неї подих життя, і стала людина душею живою». Текст і зображення тут знову існують порізно: слова торкаються високих матерій, зображення – побутове: діти ліплять фігурки людей. Наголос мав би бути на руках, які ліплять з глини образ, фігурку людини, але камера чомусь частіше вихоплює обличчя дітей (що би годилося у фільмі про дитсадок чи дитячу творчість). Ці неточності частково згладжує музика (стан зосередження: синтезатор, струнні, перкусія).

Закадровий текст значною мірою побудовано на розлогому цитуванні Тейара де Шардена, В. Вернадського, що спричинило подвійну тривалість фільму. Автор наводить думки французького антрополога про перші рукотворні знаряддя праці – обтесані кварцити. Камера панорамує краєвид, розкоп: «...Королеве, стоянка первісної людини, одна з тридцяти, розкопаних на території України. Цим знаряддям, так званим рубилам, десь мільйон років. То не просто знаряддя, то речовий доказ непересічної події космічного масштабу, події, яку інакше як дивом не назвеш». Очевидно, автори мали б віднайти зображення, що дорівнювало б диву космічного масштабу, але такого у кадрі немає. Речові докази виглядають на екрані побутово і не асоціюються з високим змістом у тексті. Знову наводиться думка Тейяра де Шардена про те, що маємо уважніше прислухатися до себе, що природа homo sapiens бере початок з первісної людини: «..Хіба не був особистістю отой наш перший пращур, що з кісток та шкіри мамонта побудував першу домівку?...» На екрані – зображення малюнків, якими в радянський час оформлювали зали краєзнавчих музеїв, де первісні люди подані звульгаризовано, особистість у них не проглядається. Автор вдається до патетизації, провокує глядача на роздуми, зазіхає на дослідження, але його не проводить. Музичне оформлення часом рятує картину, об'єднує різнорідний матеріал. За формою викладу це мав би бути фільм-лекція, але, намагаючись вийти за її типологічні межі, автор не завжди знаходить співвідношення між стилем високих слів та ілюстративним характером зображуваного. Попри ці неузгодженості, картина

виконує пізнавальну функцію, показано місця стоянок давніх людей, зокрема, поблизу села Мізин, експозицію неолітичного житла у музеї села Добранічівка біля Яготина, давні прикраси з бурштину, наскельні малюнки з Кам'яної Могили та ін.

Проблема пошуку витоків слов'янства через вивчення походження слів, етнонімів, гідронімів ставиться у фільмі 3 «Споконвіку було слово» (Автори та режисери М. Бернадцький, Ю. Макаров, оператор І. Недужко). Розповідь йде від імені автора цих досліджень – доктора філологічних наук Костянтина Тищенка. Починається стрічка кадром, що є ніби метафорою проявлення суті явищ: чиїсь руки занурюють у ванночку з проявником фотопапір, на блідій поверхні якого починає прорисовуватися зображення географічної мапи. Автор: «Звідки ж початок слов'янства, звідки ідуть корені слов'янства? Чи завжди були слов'яни на цих землях?...» Чуємо чийсь голос за кадром, а тоді у кадрі з'являється і сам вчений, який продовжує: «...Якщо вони прийшли, то хто був до них?... Як вони самі утворилися?... Які мови власне впливали на формування слов'янських мов?... І досі існують їхні нащадки, і в кожному з нащадків як крізь крапельку води

«Історія...Навіщо вона нам?», малюнок з літопису

«Перші мешканці краю». Кам'яна Могила.

«Спочатку було слово», доктор філології Костянтин Тищенко.

видно витоки – вони всі походять з єдиного джерела...» Вчений викладає своє бачення, звертається до географічної мапи мов Європи, що висить поруч, наводить назви відповідних гідронімів, посилається на дослідження інших вчених щодо схожості гідронімів східної України та типових кавказьких топонімів, твердить, що зберігся шар попелу – сліди пожеж на всіх без винятку трипільських поселеннях, що, на думку вченого, було вторгненням кавказців – ці його положення ілюструються комбінованими кадрами.

Це фільм-лекція, де практично немає текстових пауз. Іноді режисер, намагаючись урізноманітнити зоровий ряд, вдається до паралельного монтажу. Наприклад, коли вчений цитує кавказькі топоніми, чиясь рука виймає з піску черепки розбитого керамічного горщика, складає його частини, пробує відновити його первинний вигляд, що можна сприймати як метафору пошуку істинної картини. В останніх кадрах фільму цей глечик засобами зворотної комбінованої зйомки з розбитого сам «склеюється». Якщо ця метафора й доречна, то ще один паралельний зоровий ряд, що, певно, був задуманий як узагальнений процес «проявлення істини», обтяжує сприйняття. Коли вчений викладає складний для сприйняття матеріал, цитує латиські й литовські слова, наводить приклади спільних балтійських коренів з українськими та російськими словами, демонструє схожість їх вимови – упродовж фільму лаборант вмикає освітлювальний прилад, наводить фотоапарат на мапу, знімає, заходить у темну кімнату, проявляє – процес, схожий на виробничу інструкцію. Коли ж йдеться про збіг територій поширення трипільської культури й балканських гідронімів – бачимо зображення вченого на телевізійному моніторі, на яке, сидячи у кріслі, чомусь дивиться лаборант. На нашу думку, зоровий ряд у такому фільмі має сприяти образності того, про що розповідає вчений.

Про явище добровільної русифікації значного прошарку української верхівки йдеться у фільмі 62 «Нові пани, нові холопи» (автор та режисер Ю. Бадьянов, оператор Е. Губський). Стрічка починається панорамою Полтави. Автор (голос за кадром) читає перші рядки з поеми «Мертві душі» М. Гоголя «У ворота губернського міста N. в'їхала досить гарна невелика ресорна бричка, якою їздять холостяки...» Подійний ряд розгортається навколо обставин, які «...пересадили українську старшинську еліту зі степового коня в катеринівську бричку на ресорах». Автор запитує, чим вторований шлях від непокірного Тараса Бульби до ви-

родженого українського панства, чому так сталося, що українська еліта добровільно почала русифікуватися? Наголошує, що після поразки гетьмана Мазепи в Полтавській битві більшість старшинської шляхти «...запишалася Полтавською славою, і перший пам'ятник Петрові у Полтаві будується стараннями і коштом запорожця Руденка. І це в той час, коли вже Січ доспівує свою лебедину пісню».

Від загальної проблеми автор переходить до конкретної, шукає пояснень, чому предок письменника Остап Гоголь був брацлавським полковником, а великий письменник стає імперським чиновником? Звучать фрагменти творів М. Гоголя як рефлексії на факти історії: «...Нет, прошло времечко. Не увидать больше запорожцев...» Через увесь фільм проходять «оживлені» анімацією (ніби крізь снігову хурделицю) портрети письменника, наводяться розпачливі рядки із листів, що свідчать про його внутрішню кризу: «Як пішло моє життя у Петербурзі?... Як тут холодно!... Вітання й рукостискання часто можливо й щирі, але мені звідусіль тягне морозом. Я тут не на місці».

«Нові пани, нові холопи». Портрет М.Гоголя.

Для звукового оформлення знайдено музику, що сприяє уявленню зображуваного історичного часу: фанфари, бравурні марші на тлі тріумфальних арок, «оживлених» підкиданням букетів квітів, гучного «ура!» (в епізоді, де йдеться про самолюбство нових дворян, які тішилися близькістю до царя, належністю до пишнот і почестей). З наплииву у наплив експонуються портретні зарисовки, озвучені характерними закадровими акторськими голосами гоголівських героїв, більшість яких змальована письменником з «люб'язних землячків». Автор узагальнює: «Гоголеве слово не втілилося у мову свого народу, і це провина середовища, трагедія нації...». І хоч фільм зосереджений на розкритті проблеми, що виникла у минулому, асоціативно він співзвучний з сьогоденням, даючи глядачеві ключі, «...щоб знати, через що тепер так гірко, щоб не помилитися знову», – цією думкою М. Драгоманова закінчується стрічка.

Про появу нового класу йдеться у фільмі 80 «Нові власники» (автор та режисер Г. Юнда, оператор О. Зорін). Зоровий ряд стрічки значною мірою змонтовано з документальних фотографій родин Терещенків, Симиренків, їхніх цукрових заводів, маєтків, будинків та інтер'єрів, кабінетів тощо. Світлини, документи, пам'ятки хоч і належать своєму часові, проте лишаються ілюстративними складниками, лише фігурами та об'єктами. А предмет зображуваного, глибинна суть появи «нових власників» так і ховається на віддаленому плані. Констатується благодійність цих людей, наводяться факти зростання їхнього капіталу. Але що ними рухало – страх, незгода, протиріччя, місія на землі, бажання посісти належне місце у суспільній ієрархії, – розгляд цих мотивів лишається поза кадром.

Про збереження пам'яті знищених тоталітарним режимом людей йдеться у фільмі 99 «Замордовані покоління» (автор та режисер Г. Ахмадєєв, оператор М. Каратюк). З перших кадрів камера вихоплює іменні таблички, прив'язані до дерев у лісі поблизу Биківні. Цитуються рядки А. Міцкевича: «Якщо про них забудемо, Ти, Боже, на небі, забудь про нас». Схвильований голос за кадром коментує, що «...десятки років мовчала ця стражденна земля, і ось – заговорила, закричала, заволала, щоб довіку пам'ятали, щоб дітям, онукам і правнукам оповіли...» Автор зачитує конкретні документи, називає роки та цифри, що додає його розповіді переконливості. Зокрема, що в Україні з 1928-го по 1931 рік зникло 352 тисячі господарств. У кожному з яких було не менше 10-12 осіб, узагальнює: «... у першій у світі країні... робітників і селян остаточно замордували... ціле покоління хліборобів...» Коли автор розповідає про перші арешти, в музичному ряді створюється відповідний супровід – тривожний ритм, ostinato для контрабасу. Камера панорамує газетну шпальту з переліком прізвищ, вихоплює слова «до розстрілу». Голос за кадром: «...Та де їх набрати, тих куркулів, щоб вистачило на цілий клас? Не біда... добавимо підкуркульників...». Автор не в силі охопити всі злочини влади, лише побіжно зупи-

«Замордовані покоління», фотографія в'язнів сталінських таборів.

няється на Шахтинській справі, Промпартії, на процесі СВУ. Щоб передати абсурдність, характерну для того часу, використано постановочну кінохроніку: діти йдуть з плакатами «Вимагаємо дитмайданчик», «Батьки, не пийте горілки». Автор її коментує: «...Ось із них готували Павликів Морозових». Часом, щоб досягти глибшого впливу на глядача, автор вдається до надмірно емоційного читання документів, і не завжди цей прийом виявляється доречним, оскільки документи, що самі по собі «кричать», не потребують зайвого педалювання голосом.

Кожна стрічка серіалу більшою чи меншою мірою висвітлює події та піднімає проблеми. Події – це ніби опори на історичній осі, на які нанизані проблеми. Для естетики науково-популярного кіно характерне розгортання проблем та шляхів їх розв'язку. Коло фільмів, що можна зарахувати до проблемних, у серіалі найбільше.

ФІЛЬМИ, ЩО ВИСВІТЛЮЮТЬ ЖИТТЄПИСИ ІСТОРИЧНИХ ОСІБ

Серед фільмів серіалу нараховується близько двадцяти, які історію розкривають через біографії історичних осіб. Відображення діянь особи в історії дає новий ракурс, інший рівень підходу до розуміння контексту історичних подій.

У фільмі 20 «Спроба Мономаха» (автори Л. Федорова та режисер О. Лізунов, оператор В. Кірсанов) йде хрестоматійний виклад подій життя Володимира Мономаха. Голос за кадром цитує розповідь літописця Нестора про квітневий заколот 1113 року, коли бояри звернулися до переяславського князя Мономаха, аби він сів на престолі у Києві. Розповідається про його родовід, його походи на половців, про написані ним «Устав» та «Повчання дітям», діяння щодо об'єднання Руських земель. Зоровий ряд ілюструється сторінками літопису, гравюрами, мапами Русі, архітектурними деталями Святої Софії, краєвидами.) Фільм належить до типу лекції, в рамках якої художнього образу Володимира Мономаха у фільмі не виникає.

Три картини серіалу присвячені Богдану Хмельницькому. В експозиції фільму 47 «За волю» (автор та режисер С. Супрунюк, оператор Б. Гейфман) розгорнуту картину національно-визвольних війн середини XVII століття відображено засобами анімації на мапі Європи. Йдеться

про передумови появи національного лідера, використовується художньо-реконструйований історичний контекст – фрагмент ігрового фільму І. Савченка «Богдан Хмельницький»: горять хати, йдуть загарбники. Автор наголошує на незначній приватній події з життя майбутнього гетьмана: дрібний шляхтич до смерті забив його малолітнього сина, забрав дружину, захопив родовий хутір Суботів, що змусило прозріти чигиринського сотника Богдана Хмельницького. Автор розповідає про навчання гетьмана, турецький полон, участь у французьких, польських військових походах. Значну частину зорового ряду утворює монтажно-образне поєднання пам'яток Суботова, Чигирина, Києва, Львова, Переяслав-Хмельницького з іконографічним матеріалом (живописом, зокрема, козацькою кіннотою з картин М. Самокиша), документами, угодами, мапами та датами походів, портретами союзників та ворогів гетьмана. Виклад матеріалу побудовано за формою лекції.

У наступній картині 48 «У пошуках союзника» (автори – ті ж) висвітлюється «буденна» праця Хмельницького: переговори та листування з турецькою та московською сторонами. Коли йдеться про Переяславську Раду, автор використовує лаконічні прийоми образного підтексту, цитує лист царя Олексія Михайловича до Богдана Хмельницького про намір підписання ряду договорів «за себя и наследников наших», які «...не будут они нарушены вечно...» – але останні слова, ніби випереджаючи час на півстоліття, припадають на портрет Петра І. Образний підтекст прочитується й тоді, коли на зображенні пам'ятника Магдебурзького права йдеться про порушення царем договору та прав українців. Стиль монтажу зорового ряду схожий на попередній фільм. Чергуються гравюри Бахчисарая, Стамбула, Москви, портрети гетьмана, султана, царя, живописні полотна М. Івасюка «В'їзд Богдана Хмельницького у Київ», Ф. Красицького «Гість із Запоріжжя», С. Васильківського «Козаки в степу», ікони Покрови з портретом Б. Хмельницького, собори Переяслава-Хмельницького, Києво-Печерської лаври, Московського кремля. Оповідач (у обох фільмах актор В. Сланко) – це голос узагальненого історика, об'єктивного, переконливого, що є притаманним естетиці картин, виконаних у звичних традиціях навчального науково-пізнавального кіно. Типологічно ця картина ближча до нарису.

Третій фільм про Б. Хмельницького – «Останній злет» (автори В. Шевченко та режисер Л. Анічкін, оператор А. Солопай, 49-й фільм се-

ріалу) розгортається як етюд-драма. Починається біблійним текстом «І суджено мертвих як написано в книгах, за вчинками їх», що за кадром читає актор Б. Ступка. Цитує Шевченка: «За що ми любимо Богдана...», роздумує, чому радянська історіографія твердила, що усе життя Б. Хмельницький боровся тільки за возз'єднання з Росією, а інші його діяння – замовчувала. Автор спростовує це однобоке трактування, висвітлює трагічні події в Україні після 1654 р., зраду московського царя та рішення Б. Хмельницького відступитися від нього. Зоровий ряд, як і у попередніх стрічках, складено з іконографічного матеріалу, але автор знаходить виразніші прийоми впливу на глядача: очі з ікони Богородиці монтуються з очами з картини Б. Хмельницького; автографи та портрети гетьмана, польського короля Яна Казимира, лорд-протектора Англії Кромвеля, царя Олексія Михайловича – подаються осмислено. Через увесь фільм проходять кадри меча, що гартується у ковальському горні, фортечних стін, церковних бань та дзвонів, створюючи відчуття того часу. Автор наводить слова Проспера Меріме, сповнені глибокої поваги до Б. Хмельницького, розповідає про перебіг подій: союз гетьмана зі шведським королем, їхні перемоги та поразку, заколот у козацькому війську, параліч і передчасну смерть Богдана. Монтажний прийом образного підтексту використано, коли йдеться про переговори Польщі й Росії без участі України, що покладено на гравюру, де польський орел зчепився з двоголовим російським за ягня, що є ніби уособленням України. Наприкінці автор виходить на узагальнення: «Ми занадто мало знаємо власну історію. Але надходять нові часи, і усвідомлення величі своєї Вітчизни тисячами малих струмків вливається у велику і повноводну ріку правди». Лагідний тон розповіді, виправдані паузи, вдало знайдені інтонації персоніфікують оповідача, асоціюють його з вчителем української історії. Іконографічний матеріал та натуру знято з використанням фільтра, що по краях розмиває зображення, створює атмосферу, відповідну до філософського напрямку ду-

«Останній злет», портрет Б.Хмельницького.

мок картини.

Дві стрічки присвячені гетьманові Івану Мазепі. Фільм 51 «Між двома прірвами» (автор та режисер К. Крайній, оператор В. Крайнік) – починається міркуваннями автора з приводу прикрої традиції, що існувала донедавна – однобокого висвітлення історичних постатей та подій в нашій історії. Автор з самого початку декларує намагання «...зняти нашарування брехні та кривди з періоду історії України, пов'язаного з долею гетьмана Мазепи.» Тембр оповідача (текст читає режисер фільму) лагідний, вгадується довірливий голос історика, філософа, патріота. Авторський текст написаний без пієтету, але з повагою до Мазепи. Оповідач відкриває й непривабливі сторінки його біографії – придушення антимосковського повстання Петрика, зраду Палія. Намагається розібратися у вчинках гетьмана, не виправдовує його і не засуджує, цитує шанобливі думки іноземців про Мазепу, його шляхетне листування з Петром І, принизливі царські документи, які, при сходженні до гетьманства, він змушений був підписувати. Розповідає про його меценатство: збудовані ним школи, храми, колегіуми – кадри саме цих пам'яток українського бароко та барокова музика ілюструють розповідь. Розглянуті вище фільми є зразком «традиційної фактографічної лінійної біографії» [23]. Такий спосіб розгортання покликаний нести пізнавально-дидактичні функції, де оповідач виконує переважно наративну роль.

Фільм 52 «Анатема» (Автори В. Шевченко та режисер Л. Анічкін, оператор А. Солопай) вирішено інакше: біографію Мазепи тут розгорнуто через «призму крайніх ситуацій». Актор Богдан Ступка не лише оповідач. На початку він стоїть у білій сорочці на темному тлі, камера укрупнює його обличчя, він мовчить. Але чується істеричний реверберований голос (не відразу і вгадується, що ця закадрова роль Петра І – теж у виконанні Ступки): «Чтобы впредь подобное не учинилось ... богоотступника, изменника и вора Ивашку Мазепу анафеме предать!» Зоровий ряд наповнений документами, іконографічним матеріалом, знятим через фільтр, що пом'якшує та розмиває краї зображення. Прийом застосування такого фільтра емоційно може означати як сумнів, так і певний суб'єктивний погляд на відтворювану картину минулого. Драматургічно ця стрічка відрізняється від інших. Оповідач у кадрі – це актор Ступка, який гримується, наближаючись до образу гетьмана Мазепи. Режисерські засоби тут ближчі до брехтів-

«Анатема», Б.Ступка у ролі гетьмана І. Мазепи.

ської драматургії, ніж до класичної: актор приміряється до свого героя, не зливається з ним, розмірковує над його долею, цитує думки Вольтера про Мазепу як про людину, «яка все, що мала, поклала на олтар незалежності своєї землі». І коли Ступка-оповідач за кадром запитує: «Яким він був, гетьман Мазепа?» – актор Ступка з'являється у кадрі, зосереджено вдивляється у дзеркало, додає риси, наближаючись до образу Мазепи-гетьмана. Прийом ігрового кіно, застосований у фільмі, дозволяє глядачеві, окрім сприйняття дидактичного матеріалу, переживати і бути ніби співучасником вирішальних моментів прийняття Мазепою рішень. Крупні плани Ступки передають характер, стан душі героя. У останньому кадрі єдиний у фільмі синхрон – актор ніби зливається з образом гетьмана, проголошує: «Я, Мазепа Іван, перед всевидючим Богом клянуся...» – гетьманська присяга виконана з глибоким перевтіленням, глядач стає ніби співучасником особистої драми Мазепи [24].

МУЗИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ФІЛЬМІВ

Відомо, що завдяки вдалому музичному вирішенню розрізнені зорові фрагменти можуть сприйматися як ціле, об'єднуватися в епізод, у фільм, образний рівень якого залежить від органічного поєднання музики, тексту та зображення. Фільми серіалу мають музичний та шумовий ряди, що виконують функції, описані З. Ліссою. Ця музика – як уявлення зображуваного простору (вона асоціюється з простором, фактично не показаним у кадрі); музика як уявлення часу; музика як коментар (що у поєднанні із зоровим рядом може дати поштовх до народження нового смислу, якого немає ні у музиці, ні в зображенні); музика як засіб драматургії (призначення якої посилювати сприйняття окремих кадрів чи епізодів); музика як функція символу (коли своїми звуковими структурами вона вказує на щось зовсім інше, ніж вона містить у собі); внутрішньокадрова музика та пісня. У переважній більшості стрічок музика – не оригінальна. Музичний ряд складається з найрізноманітніших цитат, виконує, передусім, ілюстративно-інтегруючу функцію. Окрім музики, використовуються й шуми (іржання коней, голоси повстанців тощо).

В останніх з розглянутих фільмів доречно використано козацький марш в епізоді про обрання Б. Хмельницького гетьманом («За волю»). Тулумбаси посилюють напругу, впевненість, вольовитість Б. Хмельницького, коли він приймає рішення відступитися від царя. Європейська клавесинна придворно-салонна музика створює атмосферу, коли читаються схвальні слова французького дипломата Ж. Балюза про Мазепу («Анатема»). Виправдано звучить клавесин на кадрах про перебування Мазепи при дворі польського короля Яна Казиміра («Між двома прірвами»). Один з фрагментів «Симфонічних фресок» Л. Грабовського додає драматичності, коли розповідається про козацький заколот («Останній злет»). Музичний принцип ostinato – метроному, ритму, що створює відчуття часу, (зокрема, ostinato для арфи в епізоді Мазепи після Полтавської битви, «Анатема»). Коли у тексті потрібна пауза, увагу перебирає музика у власній ролі: кобзар В. Горбатюк виконує думу («За волю»). Майже у всіх фільмах доречне використання творів національного спрямування для бандури, барокової музики. Тембрально виправданий музичний твір «Картини України» В. Губи (з зоровим рядом, що викладався під музику) на словах Вольтера про Україну. Кожна музика має своє особливе,

притаманнне лише їй «закодоване зображення». З цього погляду досить-таки неорганічно звучить фрагмент симфонії «Фрески Софії Київської» В. Кікти на малюнках соборів Москви, або «Медитація» (твір Е. Артем'єва з к/ф «Сталкер») – у епізоді про договір Б. Хмельницького з султаном Ібрагімом («У пошуках союзника»). Не завжди виправдане використання надмірних пафосних тембрів, синтезатора. Але більшість музичних епізодів вирішено добре. Шкода, що у титрах не зазначені прізвища композиторів, твори яких звучать у цих фільмах.

ТИПОЛОГІЯ ФІЛЬМІВ

В початкових титрах кожного фільму зазначено: «...нариси нашої історії», що обумовлено не стільки нарисовою формою викладу, а лаконізмом кожної стрічки. Тип фільму значною мірою визначався ще на рівнях задуму, збирання матеріалу, написання сценарію. Історична картина, що передбачає оповідальність, ілюстративність, «лінійну» форму викладу, де автор обходиться без реконструйовування подій – тяжіє до типу фільмів-лекцій. Стрічки, де автор знаходить незвичний хід, пропонує інтригу, яку розгортає в системне дослідження або цікаву розповідь – належать до фільмів-нарисів. Картини, що мають певну структурну будову, де для розкриття теми вправно використовуються драматичні можливості матеріалу, звуко-зорова палітра, де автор вдається до реконструкції подій та інсценізацій – відносяться до етюдів-драм. Кілька фільмів задумані як ігрові, де актори розкривають тему через діалоги – це театральні етюди.

ФІЛЬМИ-ЛЕКЦІЇ

Більшу половину стрічок серіалу складають фільми-лекції. Форма лекційного викладу матеріалу засобами екранних мистецтв не нова. На початку 60-х років вже розроблялась теорія учбових картин [25], масово знімалися фільми-уроки та лекції, що поширювалися засобами кінопрокату, транслювалися по телебаченню для учнів та студентів. Спосіб викладу матеріалу в більшості картин серіалу схожий на лекцію, де викладача замінює закадровий голос, а зоровий ряд наповнюють ілюстрації. Фільм-лекція чимось схожий на ілюстрований засоба-

ми кіно підручник, призначений для поширення хрестоматійних знань: голос за кадром переважно не персоніфікований, зоровий ряд передбачуваний, музика ілюстративна. Лекційна форма відповідає ідеї серіалу розширити світогляд глядачів та донести правдиву історію України учням, вчителям, студентам.

Про походження українців йдеться у фільмі 4 «Звідки взялися українці?» (автор та режисер В. Бабій, консультант Ю. Павленко, оператор В. Соболєв). Стрічка охоплює час від неоліту до проголошення незалежності. Оповідач за кадром починає з узагальнень, що «...кожен народ існує у часі і просторі, десь-колись виникає, живе, розквітає...», переходить до конкретики, запитує: «Хто ж ми такі, українці?» Наводить факти про життя людей сучасного типу на українській землі за часів неоліту, згадує трипільців, які заселяли землі від Дунаю до Дніпра, їхню землеробську культуру. На екрані – краєвиди Дніпра, керамічні вироби трипільців. Автор ставить запитання: «Чи були трипільці українцями?» Питання потребує аргументацій, розгортання доказів «за» і «проти» (і якби таке розгортання відбулося, можливо, це вже був би інший тип фільму). Та дається готова відповідь: «Схоже, що ні...». Розповідає про кімерійців, скіфів, посилається на Геродота, наводить думку М. Брайчевського про склавенів Прикарпаття та антів Придніпров'я, наголошує, що в рукописах часів Київської Русі зустрічаємо вперше назву «Україна». Стиль викладу матеріалу оповідний: «Впродовж тисячоліть безкраї євразійські степи вивергали в наш край орди кочових народів. Протистояння і взаємовплив мирного місцевого хлібороба і войовничого зайди-кочівника були основним змістом давньої історії України, рушійною силою процесів народотворення на нашій землі.» Музичним фоном розповіді є українські теми для сопілки та бандури. Фільм досить одноманітно ілюструється панорамуванням українських краєвидів, макетів, соборів, архітектурних пам'яток, сторінок літописів, мап, розкопок.

Майже кожен автор для створення відповідної атмосфери фільму чи відтворення подій шукає натуру, краєвиди. Кінематографу (як живопису і фотографії) властиво знаходити відповідні ракурси, стани природи, які в уяві глядача викликають асоціації та відчуття минулого. Степ – той же, що і за часів козаччини чи походу Дарія на скіфів, і немає особливого значення, де саме оператор його зніме, важливо – як. Річка, пагорб, ковила, верба, сонце, хмари, роса, ту-

ман, ріллія, дорога – інваріанти, що з часом не змінюються. У певному наближенні такі кадри можна порівняти з тропами – як чинниками літературної творчості. Краєвиди упродовж історичного часу змінюються повільно. Природа виступає як «спільна історична територія», як «поетичний простір», як «священна скарбниця спогадів» народу. Як слушно стверджує Е. Сміт, «рідний край – це не просто декорації національної драми, а головний герой, і його природні риси набирають історичного значення для народу. Тож озера, гори, річки та долини – все можна перетворити на символи народних чеснот...» [26].

Одні кадри природи можуть відповідати образності фільму, інші – дисонувати з текстом. Епічна дистанційована розповідь про гетьманські міжусобиці розгортається у фільмі 50 «Велика руїна» (автор та режисер К. Крайній, оператор В. Крайнік). Оповідач за кадром змальовує жахливу картину, що постала на Україні після смерті Б. Хмельницького, згадує Гадяцький трактат, діяльність І. Виговського, відокремлення Правобережної та Лівобережної України одна від одної: «...Десять гетьманів змінилося за тридцять літ. Неухильно перетворювалася земля квітуча на пустелю, держава козацька – на руїну». «...Обезлюдніли села, міста, містечка, обози переселенців... тяглися до Дніпра, прямуючи на вільні землі слобідських полків...» Для цього тексту в зоровому ряді автор намагається знайти образ знелюднілої землі, але монтує зелені нарізи ланів, оброблені й доглянуті. І хоч жодної людини на полях ніби й немає, образу пустки не виникає. Коли йдеться про Андрусівське перемир'я – текст ілюструється панорамою пшеничного поля; коли про «...занепад України посилився ще й духовним руйнуванням..."- використано зображення зруйнованої церкви, де виросли лопухи, які до зображуваного часу прямого відношення не мають. Намагаючись передати драматизм подій, автори змушені використовувати драматично дієтворчу музику, що нібито зображує боротьбу і вуалює не знайдене у сценарії.

«Велика руїна», фрагмент пам"ятника Возз'єднання.

Іноді автор вводить постановочні елементи, зокрема, людину, що діє у кадрі. Так, у фільмі 55 «Гайдамаки» (автор та режисер О. Рябокрис, оператор Л. Бернацький) це чоловік у темних окулярах – у монтажних листах він значиться як «дослідник». Упродовж фільму цей чоловік з'являється кілька разів: шукає у бібліотеці книгу, гортає сторінки, їде на підводі. Голос за кадром – від першої особи: «...Шукаючи для себе відповіді – хто ж вони, розбійники чи народні герої, я натрапив на Коденську книгу...» Ймовірно, йде розповідь від його імені – про визвольний рух українського народу, Максима Залізняка, Івана Гонту. Але хто цей чоловік? Що гарантує він своєю присутністю у кадрі, адже упродовж фільму він не промовляє у кадрі жодного слова, і глядач не асоціює дослідника з текстом, що йде від першої особи. Навіть прізвища його та фаху в субтитрах, як це годилося б синхронно з його появою, не дано. У фільмі присутній також елемент розважальності та відвертої театралізації, зокрема, двоє чоловіків у козацьких строях б'ються на шаблях. Недоречний «розважальний» елемент розвинуто також і у фільмі 59 «Останнє гніздо вольності». Автор О. Скрипник, режисер М. Дзенькевич, оператор О. Іллічевський. Закадрова розповідь про велич Запорізької Січі ілюструється кадрами любительської відеозйомки (на рівні технічного браку переведеної у 35-мм плівку) постановочного масового дійства святкування ювілею козацтва. Попри виразні панорами Дніпра, прольоти над Хортицею, нестачу зображення часто заповнюють механічно виконувані напливи, жанрові сценки. Зокрема, кадри, де йдеться, що «...росіяни вже військо запорізьке до решти вирубати хочуть...», ілюструються зображенням випасу та «ігрищ» лошаків та кобилок.

У фільмі 54 «Підкупні та підступні» (автор О. Зотіков, режисер С. Васюков, оператор І. Лазаренко) також присутня людина у кадрі. Розповідь від першої особи тут асоціюється з цією людиною, бо з'являється напис «Архівіст Віктор Страшко». Спираючись на документи, дослідник показує процес, як саме козацька еліта ставала на шлях вірнопідданства Російській імперії. Відчувається, все, про що мовить вчений – його особисті дослідження й переконання, «...бо історичний документ завжди виникає в результаті зіткнення інтересів. І тоді історична правда показується аж занадто багатомірною. В результаті національний герой може виявитися аж занадто зухвалим, а нікчемний розбійник – благородним». Ось він порівнює три справи. Вчений комен-

тує, що між кожною з цих справ – 15-20 років. Побільшення допомагає побачити у першому документі не лише «барокову» каліграфію, а й прочитати фрагменти тексту, писаного тодішньою українською діловодною мовою. Далі, через 15 років прочитується мішанина, суржик. Третій, ще через 20 років – писаний тодішньою російською мовою, і вчений наголошує, що вже ніхто не відрізнить цей глухівський документ від петербурзького. Так само камера експонує тогочасні портрети трьох старшинських поколінь, з яких видно процес нівеляції національних ознак в одязі, в манері. Останні портрети – це звичайне імперське панство. Голос архівіста безпристрасний, з легкою долею іронії він наголошує, що більшість українських можновладців була підкупною та підступною. І цю тезу, що винесена у назву фільму, автор підкріплює, зокрема, документами справ генерального писаря, а згодом – генерального судді Андрія Яковича Безбородька, батько якого свого часу не підтримав Мазепу, за що син, обійшовши доноси супротивників і заславши їх до Сибіру, дослужив до найвищої посади – канцлера-графа, плоди діяльності якого майже нічого не дали народові, з якого він вийшов. У фіналі автор розмірковує над долею української еліти, над моральними мірилами її ствердження, і як архівіст не без скепсису дивиться у майбутнє: «Що було – бачили, що буде – побачимо». І хоч прямих паралелей із сучасним станом української еліти автор не проводить, але такі асоціації виникають. У деяких моментах фільм типологічно наближається до нарису.

У фільмі 64 «Світанок відродження над Карпатами» (автор та режисер Л. Михалевич, оператор Е. Гунський) йдеться про гніт польської шляхти, що виснажував селян-кріпаків. Камера експонує селянські оселі в Карпатах, вівчаря, який жене отару овець. Ці хронікальні кадри та карпатська натура стосуються сучасного життя гуцулів і не сприймаються як нібито «зображення минулого». А от музичний супровід (мазурки, вальси тощо) відносить глядача до атмосфери зображуваного часу. Місцями музика навіть згладжує невідповідність тексту й зображення.

Для висвітлення історії другої половини XIX ст. у зоровому ряді все частіше з'являються фотографії, а згодом і кінохроніка. Наприклад, документальні кінокадри жнив, де жниці в'яжуть снопи, зняті приблизно у перші десятиліття XX століття, органічно лягають в монтажний ряд фільму-лекції про розподіл землі після Маніфесту 1861 року

«Від «Хрущовської відлиги» до «Празької весни», вручення чергових радянських нагород, кінохроніка.

«Від дисидентства – до незалежності», акт злуки, кінохроніка.

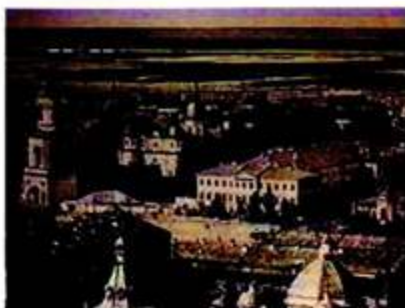
(хоч тоді кіно ще не існувало і хроніка – з іншого часу) – фільм 73 «Неповна воля» (автор та режисер В. Додока, оператор Д. Санніков).

Новітню історію, що охоплює понад третину XX ст., висвітлюють два передостанні фільми серіалу. Це фільм 105 «Від «Хрущовської відлиги» до «празької весни» (автор Л. Кульчицька, режисер Є. Мокроусов, оператор О. Самофалов) – про Україну 1956-1968 років, реформи М. С. Хрущова, розукрупнення колгоспів тощо. Згадуються імена Гагаріна, Антонова, Патона. Зоровий матеріал – переважно кінохроніка, фотографії, публікації. Драматургічна побудова обох цих фільмів відрізняється від усіх попередніх: кожен охоплює кілька тем, повною мірою не може їх розкрити, а значить, і виконати функцію лекції, яка передбачає порівняння, аналіз. Констатується факт, що «...система лишилася тоталітарною», але чому – не аналізується. Стилістично його продовжує фільм 106-107 «Від дисидентства до незалежності» (автор І. Стависький, режисер С. Сніжний, оператор В. Бровченко), де виклад матеріалу також носить констатаційно-переліковий характер. Голос диктора – не персоніфікований, ілюстрований бравурно-піднесеною музикою, що писалася спеціально для радянських кіножурналів. Навіть схожість у назвах обох фільмів «Від... – до...» вказує на часові рамки, а не історичну тему, тому ці дві стрічки за формою нагадують, скоріше, дайджести, а не лекції.

ФІЛЬМИ-НАРИСИ

Частина фільмів серіалу має відмінний від лекційного хід викладу матеріалу. Стрічка може початися з інтриги або курйозу. Автор почувається вільніше, використовує у контексті розгортання історичних подій мемуари, його голос переважно – персоніфікований. Такі картини мають нарисову будову.

Про передумови виникнення у середині XVI ст. київських шкіл як реакцію на поширення католицизму йдеться у фільмі 43 «Київські гелікони» (автор та режисер Л. Клюєва, оператор М. Каратюк). Ці школи автор порівнює з давньогрецьким Геліконом, місцем, де перебували музи. Давні гравюри Лаврської друкарні, Києво-Могилянської академії монтуються з сучасним виглядом цих споруд, що дає глядачеві відчуття неперервності історії, її зримої матеріальної присутності у сьогоденні. І хоч у тексті немає прямих асоціацій чи звернень до сучасності, все ж йдеться про освітні та мовні завдання того часу, важливі й нині. Камера експонує портрети Смотрицького, Сагайдачного, Беринди, Тарасевича, Барановича, Прокоповича, титули та сторінки підручників з граматики, арифметики, геометрії, астрономії, музики, катехізису, філософії, історії,



«Київські гелікони», Вид на Києво-Могилянську академію, фото.

«Київські гелікони», малюнок з астрономії.

«Південний фронтир», острів Хортиця.

латині, требника Петра Могили, географічних мап – глядач встигає прочитати їх назви, відчути атмосферу київських шкіл тої пори. У фіналі лунає закадровий хороспів Артемія Веделя, колишнього вихованця Києво-Могилянської академії.

Фільм 63 «Південний фронтир» (автор Т. Дмитрук, режисер В. Хмельницький, оператор Н. Компанцева) починається інтригою: автор наводить знайдений запис у придворних хроніках середини XVIII ст., де Катерина II, захоплена подарованими їй тонконогими таврійськими скакунами, скрикнула: «Красивы, будто греческие боги!...». Цією фразою її придворні були знічені, оскільки не знали, про що йдеться. Навколо розгадки «грецького» сліду й розвивається кінонарис. Автор пояснює, чому таврійські коні мали до «грецького проекту» пряме відношення: імперія мала намір поширити свій вплив на землі Балкан і Чорномор'я, відродити у колишніх кордонах давно не існуючу Візантію. Задум потребував стратегічної підготовки, для чого у Таврії у 1765 році на березі річки Деркуль було закладено діючий і нині Деркульський конезавод, де й відбувалися зйомки. Цитується указ, за яким приписувалося постачати коней для кавалерійських полків, що мали складати головну ударну силу армії. Стрічка починається кадрами тривожного пейзажу з червоним сонцем, краєвидами Таврії, де пасуться коні. На початку та наприкінці фільму звучать за кадром поетичні рядки: «...Знову стукіт копит – коні з гривами, жах і кров по степу ллються зливами... Дме над степом ковильним холод з гір, ти і смуток, і біль мій – Південний фронтир». Саме так звалися південні території, які за часів царювання Катерини II почали активно освоюватися. Віддамо належне операторській майстерності – рухома камера з близької відстані ніби милується породистими скакунами, знятими у контровому сонячному освітленні. Для зорового ряду використані портрети Катерини II, кадри скель сучасної Хортиці. Хронотоп фільму: 1765-1856 рр. (заснування Деркульського конезаводу – Кримська війна). Починаючи з цього фільму, зоровий ряд серіалу починає ілюструватися не тільки гравюрами, живописними полотнами, а й тогочасними документальними фотографіями. Побіжно у фільмі розкривається ще одна тема – історія виникнення Донецька, Херсона, Миколаєва, Одеси, що ілюструється фотографіями. І не так вже принципово, зняті вони до 1856 року чи трохи пізніше. Важливо, що від середини XIX ст. для документування починає широко використовуватися

принципово новий на той час спосіб запису зображення – фотографія, яка виступає одним із складників зорового ряду пізнавальних фільмів про історію.

Зображення може вести свою партитуру, а текст – свою. Так вирішено деякі епізоди фільму 84 «І почалася революція» (автор та режисер О. Денисенко, оператор С. Рябець). Наприклад, експонуються сторінки книги «Галиция – исконное достояние России», підпис під однією з її світлин: «Русские солдаты любуются русским Калушем». Автор: «...ці солдати не лише любувалися, вони гвалтували і вбивали тільки за те, що людина називала себе українцем...» Вставка ж ігрових кадрів посеред фільму спричиняє «перехльост» у засобах драматургії фільму, який можна віднести до документально-постановочного кіно.

Перетрактовку історії, наголошення на культурній самобутності дореволюційної України, її економічній могутності здійснено у фільмі 85 «Пролог» (автор А. Ящишин, режисер О. Єршова, оператор Д. Чечотка). Вже на початку автор звертається до глядача: «...пам'ятаєте, радянські економісти все співставляли наші здобутки і досягнення зі злиденним і убогим тисяча дев'ятсот тринадцятим?» Хронікальні кадри відтворюють зорові ознаки того часу – рухомі механізми, колеса, станки, паровози, атмосферу святкування 300-ліття династії Романових. Автор наводить дані імперського статистичного управління, констатує, що Росія на 1913 рік була могутньою імперією, економічну міць якої значною мірою визначала Україна, що офіційно йменувалася «Южно-Русский край». Назва «Пролог» вказує на початок серії «Українських національних визвольних змагань 1917-21 рр.», науковим консультантом якої є історик С. Білокінь. Фільми цієї касети відрізняє від інших використання початкових написів (які за кадром озвучує диктор) – своєрідних епіграфів, що слугують ніби камертоном кожному фільму. Саме ця стрічка починається твердженням російського письменника Д. Писарєва: «Дело историка – рассказать и объяснить, дело читателя – передумать и понять предлагаемое объяснение. Когда историк и читатель, каждый со своей стороны исполнит своё дело, тогда уже не останется места ни для оправдания, ни для обвинения». Жива мить та нарисовість фільму іноді губиться в надмірній ілюстративності.

Документ, газетна стаття чи фотографія, зображені на екрані, можуть діяти як аргумент. Так, у фільмі 87 «Розбудова держави» (автор Є.

Шаботенко, режисер В. Марченко, оператори М. Шевчук, В. Ткаченко, Д. Чечотка) йдеться про систематичні перешкоди, що чинив Тимчасовий уряд Центральній раді. На екрані – жодного «газетного» декору. Камера експонує оригінали статей чорносотенної та більшовицької преси на цю подію. Зокрема, автор озвучує окремі рядки з газети «Речь»: «...поступок украинцев есть прямое преступление против закона...»; газети «Киевлянин»: «...надо признать, что господа украинцы шутят плохие шутки с Россией». В окремих епізодах напруга від зіткнень документів наростає, глядач стає ніби співучасником подій, що ріднить цей фільм з етюдом-драмою. Чорносотенним висловам протиставляється стаття В. Леніна «Не демократично, гражданин Керенский», де він підтримує ідею української автономії. Автор коментує: «За цим кроком, правда, проглядала справжня мета вождя майбутньої пролетарської держави: всі засоби годяться для дискредитації Тимчасового уряду. Тимчасовий уряд проти, ми – за. Ну а надалі – побачимо!» Асоціативно стрічка охоплює понад трьохсотлітню історію України, від Переяславського трактату до проголошення Незалежності. Але її хронотоп – події 1917 року: обрання Центральної Ради, проголошення Універсалів, початок протистояння з більшовицькою Росією. Іноді автор за кадром вдається до тембрового забарвлення, «розігрування» документів, що видає апріорно задані позиції.

У нарисовій кіноформі виразніше, ніж у фільмі-лекції, присутнє авторське начало. Тематично фільми-нариси охоплюють переважно не стільки події даного історичного періоду, як проблеми чи явища, що мали тоді місце. Закадровий голос – персоніфікований, їх може бути два: чоловічий та жіночий, які, доповнюючи один одного, висвітлюють тему. Ряди порівнянь, асоціацій, цитувань використовуються ширше, ніж у лекції. Автори кінонарису часто вдаються до реконструкції події (що притаманно також і етюду-драмі) – глядач стає свідком розгортання історії, яка певним чином асоціюється із сьогоденням. Висновок не нав'язується – глядач його робить сам.

ЕТЮДИ-ДРАМИ

Приблизно кожен п'ятий фільм серіалу розгортається як драма. Автор вдається до реконструкції події, перевтілюється, озвучує протилежні думки, звертається до уяви глядача. Фільми, що мають такі ознаки, віднесено до етюду-драми. Серед вже розглянутих картин до цього типу належать «Переможці непереможених», «Анатема», «За нашу і вашу свободу», «Ультиматум», «Замордовані покоління».

Про останній етап визвольної боротьби українського народу за незалежність йдеться у фільмі 89 «Трикутник смерті», автор Є. Шаботенко, режисер О. Драгаєв-Бойчук, оператор Д. Чечотка. Драма розгортається навколо листів В. Короленка до Луначарського. Автор за кадром: «...Лише зараз до нас дійшли сміливі... розпачливі листи... Короленка до... Луначарського: «Тепер мне известно, что чрезвычайная комиссия судит и других миргородчан... Я до последнего издыхания не перестану протестовать против безсудных расстрелов...» Автор використовує виразні фото Короленка та Луначарського, Луначарського з Леніним, коментує: «Факти, що їх наводив Короленко, змушували завмирати серце... Та у більшовиків-чекістів... навряд чи було серце...».

«Трикутник смерті», фото Короленка.

«Від «Хрущовської відлиги» до «Празької весни», М.Рильський за роботою, кінохроіка.

Стилістично цілісний як етюд-драма фільм 90 «Берестейський мир». Автор та режисер В. Марченко, оператор Д. Чечотка вдаються до використання монохромних, приглушених кольорів, що граничить з брехтівською тенденцією відчуження. Автор цитує телеграму Леніна до Антонова-Овсєєнко та Орджонікідзе: «Бога ради, принимайте самые энергич-

ные меры для посылки хлеба, хлеба и хлеба! Иначе Питер может околеть... Извещать ежедневно. Ради бога!» Для унаочнення переліку пограбованого в Україні 21-26 січня 1918 року використовується прийом колажу, подвійної експозиції, переведення зображення окремих кадрів у негативне: небо – чорне, їдуть вагони. На цьому темно-мерехтливому тлі йде напис, де автор перелічує, скільки вагонів якого збіжжя, бубликів, солі, цукру, масла, борошна «...за один лише тиждень цього вселенського грабунку» було вивезено з України.

В етюді-драмі важливу роль відводиться музиці. Фільм 98 «Великий злам» (автор та режисер С. Лисенко, оператор О. Модзелевський). Наводяться документальні кадри, де виступає В. Чубар. У залі – делегати, в президії С. Косіор та інші керівники. Голос за кадром: «Керівництво України поспішно звітує з Харкова, що вже близько третини селян добровільно влилися в колгоспи...» В зоровому ряді – парад косарок як засіб пропаганди, що не сходив з екранів кіножурналів, зсипний пункт, обози. Тут використано мелодію гімну СРСР, бій курантів – музику, яка виконує функцію коментаря, що ніби освячує злочини нищення села, колективізації, розкуркулення, голодомор 1933 року. Автор узагальнює: «Колективізація... знищила українське село, яке століттями було основою національного буття».

У фільмі 105 «Від «Хрущовської відлиги» до «Празької весни» (що віднесено до типу лекції-дайджеста) є епізод, де автор вказує на те, що саме приховує кінохроніка. Наприклад, Рильський пише у робочому кабінеті. Рильський і Малишко на прогулянці. Автор за кадром: «...Кажуть, що поети і художники – це совість нації. Митці старшого покоління .... чесно служили народу, але, налякані системою, були занадто обережні в своїх творах...» Далі кадри 188-189: Брежнєв і Підгорний цілуються. Президія XXII з'їзду КПРС: «...Система лишалася тією ж, тоталітарною».

Завдання етюду-драми – спонукати глядача до переживання події, історії, до її сприймання на інших рівнях – не лише логіки. Авторський голос тут переважно персоніфікований, спрямований на спілкування, інтонації вивірені, переконливі. Якщо у фільмі-лекції, іноді й у нарисі, способи відображення світу минулого ґрунтуються на переліку фактів, на відтворенні середовища (місця події, атмосфери, часу), то в етюді-драмі автор ще й розгортає подію.

ТЕАТРАЛЬНИЙ ЕТЮД

Три стрічки серіалу за формою – ігрові. Тут діють актори; через їхню гру, діалоги відображається інформація про історичні події, осіб або явища. Це – фільми-театральні етюди.

Фільм 31 «Доля» – автор та режисер І. Негреску, оператор О. Євсєєв (всі три стрічки зняті ними). Дія відбувається у міській квартирі. Ніч. Драматург (актриса Оксана Маляренко) пише п'єсу. В якийсь момент їй несподівано з'являється Літописець (актор Валентин Шестопалов), який запитує, про що її драма, і пропонує поглянути на історію України як на «драму Надій». Літописець тут – як метафора уяви, як втілене alter-ego, з котрим упродовж ночі усамітнено дискутує жінка-драматург. Творчий акт – тут і тепер. Літописець іноді кепкує з романтизованого уявлення історії жінкою, мовляв, розмов та мрій про незалежність у нашій історії було куди більше, аніж реальних дій державотворення. Голос літописця ледь реверберований, ніби звідкілясь здалеку, жінки – тутешній, земний. Невипадково їхня розмова виходить на підсвідоме і Літописець зауважує: «...То підсвідомість наша сучасне на минуле накладає, рівняє те, що є, із тим, що було...» Літописець часом нарочито говорить штампами: «Доля... Що ти?.. Обставини, що склалися... Злая воля князів, які вели український народ, як сказали б комуністи, до нових висот...» Жінка його слухає, з чимось не погоджується: «Хіба я можу так казати про свій народ!?» Завершення фільму наративне. Літописець зауважує, що у її начерках є монолог Кипріяна щодо його намірів у справах з Москвою: «Де розум є, там не потрібна сила, а глупство неспроможне зазирнути за дзеркало подій і осягнути, що зараз діється, як треба, що було». Жінка несподівано для себе робить відкриття: «Тобто, ми, українці, дурні?... Це наша драма». Літописець уточнює: «Не драма, трагедія.... Бо ви ще й досі не зрозуміли, треба гнати тих князів та бояр, що дбають тільки про свої власні інтереси... А Надія? Вона у народі українському...» Фізичний простір, у

«Доля». Літописець (актор В.Шестопалов)

якому діє літописець – його келія, жінка діє у своїй кімнаті. В одному просторі разом вони з'являються наприкінці, коли жінка під ранок засинає, літописець, покидаючи її, каже, що буде молитися.

Другий етюд: фільм 32 «Увертюра». Йде репетиція увертюри до опери Лисенка «Тарас Бульба». Художник малює ескізи декорацій. Диригент вимагає грати осмислено, наголошує, що в цьому творі – своє особливе «форте». У залі зникає світло. Запалюють свічки. Заходить розмова про козацькі часи, хто був першим козаком, і чому козацтво виникло в Україні, а не у Німеччині чи Голландії? Диригент гортає книгу живопису, показує музикантам «Сікстинську мадонну» Рафаеля, наводить історичні паралелі: в час формування козацтва Данте уже написав «Божественну комедію», Петрарка – сонети, а Україна мала степ та козацтво... Часом дискусія стає нарочитою, художник – схожим на лектора, що читає музикантам історію козацтва, описує події, називає факти, дати й імена. Диригент навіть підводить підсумок: «...тепер давайте сформулюємо причини виникнення козацтва...» Музиканти відверто декламують на камеру: «Зажурилась Україна, що ніде прожити, ой витоптала орда кіньми маленькії діти...»; співають про Байду: «Ой, п'є Байда мед-горілочку...» З'являється світло – продовжується репетиція.

Третій етюд – фільм 33 «Іспит». Студент складає професорові екзамен з історії. Йде розмова про Магдебурзьке право, про розвиток торгівлі та ремесел. У ході екзамену професор друкує на машинці якусь угоду, яку наприкінці фільму прийдуть забрати замовники. Студент навіть перепитує, чи він бува не заважає викладачеві? Той відповідає, що ні, продовжує набирати текст, і ставить студенту уточнюючі запитання, у ході яких з'ясовуються деякі відмінності між дією права в тогочасній Україні та Європі. Обговорюють, в чому різниця між цеховими робітниками та партачами. Студент наголошує на «моралі»: натякає професору, що він – партач, бо підробляє «поза цехом».

У першому з розглянутих фільмів форма театрального етюду доречна, актори діють органічно, дія розгортається цікаво. Діалоги між жінкою та літописцем про втрачені можливості здобуття незалежності, хоч і стосуються минулого, але викликають прямі асоціації із сьогоденням. Дія другого фільму стоїть на місці, актори говорять, переважно, про очевидне, зоровий ряд одноманітний. Третя стрічка не позбавлена гумору, проте актори в ній більше зображають, а не грають. Вона більше

нагадує кумедний епізод зі студентського капусника, де розігрується сценка про екзамен. Використання акторів у науково-пізнавальному кіно провадилося й раніше, зокрема, у картинах Ф. Соболєва.

Серед фільмів серіалу виокремлено чотири найпоширеніших типи: лекція, нарис, етюд-драма, театральний етюд. Серіал складається із 59 лекцій (57%), 23 нарисів (22%), 19 етюдів-драм (18%), 3 театральних етюдів (3%). Деякі стрічки мають ознаки й додаткових типів: фільм-біографія, есе, оповідання, дослідження, памфлет, але таких у серіалі меншість.

Більша половина – це фільми-лекції, що зумовлено кількома факторами. Зокрема, наявністю великого масиву нового історичного матеріалу, неосвоєного засобами пізнавального кіно, і саме кінолекція стала найпростішою і доступною формою його втілення. Над серіалом працювало 68 кінорежисерів, 50 операторів, і не було єдиного редакторського центру, який би контролював усі теми й сценарії, узгодив би їх з формами кіновтілення, унеможливив би повтори у звукозоровому та музичному рядах. Іноді автор починає фільм як нарис чи етюд-драму, але невиразне бачення об'єкта й мети дослідження, відсутність необхідного зорового матеріалу змушує повертатися до лекційної форми. Це зумовило появу певної кількості «фільмів-кентаврів», що мають ознаки кількох типів, типологію яких визначити складно. Ці стрічки віднесені до фільмів-лекцій.

Гносеологічний аспект розгортання історії, правдивість відтворення історичного часу на екрані залежать від стану розвитку історичної науки, таланту автора, специфіки виробленої на даний час кінематографічної мови – що є також історичними чинниками, які вивчає, зокрема, історія кіно. Мистецька вартість більшості фільмів «Невідомої України» не втратила своєї важливості й нині, художні прийоми, знайдені авторами фільмів, потребують вивчення, продовження у нових серіях та серіалах. Завданням вчених та кінопопуляризаторів історії було і лишається неупереджене висвітлення історичних подій на основі фактів та документів на високому мистецькому рівні.

Для того історія й пишеться, щоб бути прочитаною, донесеною, показаною, зокрема і засобами науково-пізнавального кіно. Але для масового глядача «Невідома Україна» так і лишилася невідомою. Українське суспільство на 16-му році незалежності розділене щодо свого

ставлення до певних сторінок власної історії. Напрошується думка, що теми, які за радянський час заборонялися – нині, у час відсутності цензури, знаходять втілення на екрані, але розпорошуються, пускаються на манівці телевізійного простору, до масового глядача так і не доходять.

В історії українського кіно виникло явище – новий спосіб дослідження історії засобами науково-популярного кіно. В новітній час цей кіносеріал став першим на терені масового поширення знань з історії України. З'явився він не на голому місці – увесь розвиток науково-популярного кіно й історичної думки сприяли його появі. Бракувало досвіду для сміливішого застосування арсеналу складніших типологічних кіноформ висвітлення історії, деякі автори експериментували, і не кожному це однаковою мірою вдалося. Часом освоюваний у процесі матеріал ставав визначальним для типу фільму, у який він втілювався. Цілісна картина серіалу «Невідома Україна» постала, лише коли його було завершено. Вперше було здійснено унікальну роботу, знято серіал, що став своєрідною кіномонографією історії України.

---

[1] *Васильков И.* Искусство кинопопуляризации. – М.: Искусство, 1982. – С. 61.

[2] Національна кінематека України «Київнаукфільм»: Анотований каталог фільмів. – Випуск І. 1957–2001 / Упорядник В. Марченко. – К.: НКУ, 2002. – 284 с.

[3] *Тримбач С.* Від просвіти до культурології // Там само. – С.5.

[4] Каталог фільмів. – Архівно-документаційний центр НКУ. – «Київнаукфільм».

[5] «Невідома Україна». Серіал науково-пізнавальних фільмів Національної кінематеки України. Інформаційний буклет / Упорядник С. Марченко. – К., 1997. – 32 с.

[6] *Смолій В.* Слово до читача // Бунатян К. П. та ін. На світанку історії. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 1998. – С. 6.

[7] *Білокінь С.* Чи маємо ми історичну науку? // Наше минуле. – 1993. – Ч.1(6). – С.4, 8.

[8] *Івшина Л.* Слово до читачів // «Україна Incognita» / За заг. ред. Л. Івшиної. – К.:ЗАТ «Українська прес-група», 2002. – С. 4.

[9] *Гайдуков Л. Ф., Крушинський В. Ю.* Історія України. – 2002.

[10] Повний мультимедійний курс історії України від давніх часів до сьогодення. – КНУ ім. Т. Г. Шевченка, UniNet, 2003.

[11] *Поташ А.* Національна кінематека, про доцільність існування якої стільки сперечалися, відбулася // Вечірній Київ. – 1993. – 11 грудня.

[12] *Сканя В.* Невідоме про невідоме // Голос України. – 1993. – 11 грудня.

[13] *Бернадський Д.* В доме кино – аншлаг // Киевские новости. – 1993. – 11 декабря.

[14] *Брунс Г.* Палкий патріот Моммзен // Кур'єр ЮНЕСКО. –1990. – №6. – С. 14.

[15] Українська телевізійна панель. – К.: Consulting Ukraine, 1997. – 14 тиждень. – С.ІІ. 62.

[16] *Дейвіс Норман*. Європа: Історія. – К.: Основи, 2000. – С. 22.

[17] *Зверева Г. И.* «Новая философия истории» о художественном способе представления прошлого: интерпретация макроисторического подхода // Историк в поиске. Микро и макроподходы к изучению прошлого. Доклады и выступления на конференции 5–6 октября 1998, Препринтный сборник. – М.: ИВИ, 1999. – С. 207, 210.

[18] *Кракауер З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

[19] *Козлов Л.* О приметах времени и образе истории // В сб.: Из прошлого в будущее: проверка на дорогах. Об историзме в кино. – М.:ВНИИК, 1990. – С. 28.

[20] *Геродот*. Історії в дев'яти книгах. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 207–212.

[21] *Лотман Ю.* Культура, история, язык, мода: Беседы с Ю. М. Лотманом // Киноведческие записки. – 1991. – № 9. – С. 110.

[22] *Лисса З.* Эстетика киномузыки. – М.: Музыка, 1970. – С. 119.

[23] *Леви Д.* Биография и история // Современные методы преподавания новейшей истории. Материалы из цикла семинаров при Democracy Programme. – Европейский университет Москва, фонд Фельтринелли, Милан. – М., 1996. – С. 191–206.

[24] *Марченко С.* Проблеми вивчення історії біографічного фільму // Мистецькі обрії. – К.: Академія мистецтв України, КНВМП «СИМВОЛ-Т», 2002. – С. 213–221.

[25] *Альтшулер Б. А.* О классификации учебных фильмов // Учебный фильм: Сборник статей. – М.: Искусство, 1961. – С. 68–78.

[26] Сміт *Ентоні Д.* Національна ідентичність. – К.: Основи, 1994. – С. 74.

Володимир ГОРПЕНКО
доктор мистецтвознавства, професор

ІСТОРІЯ КІНО ЯК АРХІТЕКТОНІЧНА ТИПОЛОГІЯ

Історія кіно – рух. Хоча фізично він начебто односпрямований – від учора в завтра, не лише лінійний принцип формує стрижень її будови. Історія кіно ще й розмаїття – родів, видів, жанрів, стилів, а зрештою – поетик, тому вона – складний коловорот форм і способів бачення, об'єктивності реального світу і суб'єктивності ставлення до нього митця.

Взаємодіючи, ці фактори обумовлюють мистецьку амальгаму відбиття-відтворення, зафіксовані форми якого свідчать про час і нас, епоху в цілому і сонм мікроскопічних миттєвостей буття людини-людства.

Українське кіно – повноводний, потужний потік, який складався і продовжує складатися з численних джерельць-індивідуальностей, утворюючи розмаїту систему свідчень майбутнім покоління про незворотнє минуле. Типологія трансформацій життєвих спостережень у структурні форми конкретних творів, напрямків, течій – теж історія кіно.

ДИНАМІКА СТАНОВЛЕННЯ СПОСОБІВ ЗОБРАЖУВАННЯ У НЕІГРОВИХ ВИДАХ КІНО

Становлення способів зображування почалося з першої ж фотограми кадру-фільму, яким у світовому кіно загалом і українському зокрема стала документальна фіксація певної події. На жаль, з раннього українського кіно збереглося дуже мало. Тому за відправну точку формування майбутніх систем кінотворення доводиться прийняти якийсь один характерний для етапу довиразного зображення фрагмент. Таким типологічним прикладом можуть бути кадри, скажімо,

хроніки 1909 року – відзначення 200-літнього ювілею Полтавського бою 27 – 28 червня.

З ідеологічно заангажованої, покликаної додати «лаврового листочка» до історії царювання дому Романових події невідомий оператор збирався зафіксувати момент, який визначив титром – «Молебень на братській могилі».

У першому кадрі фільму на дальньому плані видно пагорб з хрестом-пам'ятником на вершині та учасників молебня біля нього. У другому кадрі загальним планом іде панорама по підніжжю пагорба з постатями людей. Коли в поле зору потрапляє стела з написами, панорамування затримується і знову продовжується, фіксуючи загальну картину присутніх. Третій кадр – теж загальний план. Панорама по натовпу людей з хоругвами.

Вступним титром продекларовано зйомку події – молебень, але зафіксовано лише загальний вигляд пам'ятника і внизу на 1/6 площі кадру – присутніх людей. Саме присутніх, бо жодних дій на екрані не відтворено. Увагу оператора ще не привертають конкретні дії, його не цікавить навіть склад учасників, тим більше їхнє поводження, взаємини тощо.

Взагалі змістово дійство, що відбувалося 27 червня, ніяк не викадрувано. Навіть рамка зображення в його вертикальних і горизонтальних вимірах не відіграє жодної змістоутворюючої ролі. Масштаб зображення не обумовлено навіть фізичними межами події. Він фактично випадковий – визначається відстанню від камери до об'єкта, тобто залежить від точки, з якої якнайбільше, хоч і не все, а, тим паче, не найкраще видно. Зйомка припиняється через те, що перестали крутити ручку апарата, а не тому, що в зупинці виникла якась потреба.

Ні мізансценою, ні, тим паче, компонуванням автор ніяк цю сукупність не організовує і ніяких взаємозв'язків, хоча б ієрархічних чи «протокольних», не виявляє. Так само й сукупність кадрів не відтворює бодай якоїсь зміни, не кажучи про якісну. Фіксуючи місце зібрання людей, оператор вважає, що констатує факт урочистостей, засвідчує їх достеменність. Насправді ж він опікується лише технологічними питаннями – експозицією, фокусністю, швидкістю руху плівки в кінокамері тощо.

Правда, у наступному фрагменті хроніки – «Відкриття пам'ятника коменданту Полтави Келліну» – автор вже протокольно фіксує подію. В усякому разі під час зйомки він вичленовує, а потім з'єднує три її фа-

зи. Підготовчу – стоять в очікуванні військові, цивільні, духовенство, біля запнутого покривалом пам'ятника вишикувались шеренги військ. Основну – спадає покривало, відкривається пам'ятник. Завершальну – урочисте пронесення прапорів військовими.

Хоча автор фіксує лише найзагальніші зовнішні ознаки події, він уже монтує, встановлюючи елементарну, але послідовність, хоча це лише зародок монтажного мислення (як і подією спадання покривала, власне, назвати не можна). Тут так само випадковими, а не продуманими є компоновування і монтажні стики.

У наступному фрагменті – «Государ імператор серед селян Полтавської губернії» – кадр традиційно побудовано за принципом театральної розгорнутості на глядача, навіть без виділення постаті імператора, якого знято у напівпрофіль та зі спини, з незаповненим простором між глядачами й учасниками події.

Автор знову ж таки лише констатує факт спілкування Миколи II з селянами, а не відтворює стосунки між ними. Це ще безжанрова серія знімків. Навіть натяку на майбутній репортаж тут немає.

Фактично ніщо не змінюється і через декілька років. Про це свідчить, наприклад, зйомка похорон Терещенка у Києві 30 червня 1912 року, протитрована як «единственный снимок А. А. Шанцера».

Діагональна композиція потоку людей на Хрещатику. Рух жалобної процесії з глибини на камеру до Аскольдової могили. Кожен кадр – окрема, самостійна сцена, знята з однієї точки. Фіксується все, що потрапляє в кадр, що саме «входить» у поле зору об'єктива.

У кадрах відсутній задум навіть у формі осмислення події – визначення її суті, відділення головного від другорядного, не кажучи про безпосереднє житейське переживання, яке б «естетизувалося» в душі митця і вилилося у відповідну форму відтворення зображуваної події. Незважаючи на те, що оператор фіксував рухоме зображення, він одержував ціле як суму фактичних фоторепортажів. Усвідомлення основних засад кінорепортажу було попереду. Поки що автори вдовольнялися найпростішими елементами описовості. Але так зароджувався кіноепос.

Незабаром автор-оператор, а згодом – режисер-монтажер освоять кінематографічну специфіку «вторування» події. Вони навчаться стискати час, спресовувати дію, зіставляти головне і другорядне, давати можливість самовиявитися акцентам важливості, не втрачаючи протокольної точності фактичного.

Що далі, то більше (на той час уже в радянському кіно) об'єктивний принцип висловлювання (зображування) замінюватиметься вираженням позиції, точки зору автора розповіді, який виступатиме як представник (держави, народу, партії, відомства, установи, соціальної групи тощо).

Аналізуючи, розкриваючи, прославляючи, агітуючи, наставляючи, попереджаючи, закликаючи, погрожуючи, таврюючи, захоплюючи, надихаючи... (палітра функцій була безкінечно широка), автор використовував, все ж, епічний тип мовлення – зображально розповідав про подію чи факт. Здійснював це навіть у формі розгортання безпосередньої динаміки відтворюваного.

Так народжувалася хроніка – «пряме кінематографічне відображення дійсності», за сучасними визначеннями, або, як на початку 20-х афішував «справжню кіночеську хроніку» Дз. Вертов, «стрімкий огляд зорових подій, що розшифровуються кіноапаратом, шматки дійсної енергії (відрізняю від театральної), зведені на інтервалах в акумуляторне ціле великою майстерністю монтажу» [1].

Саме Дз. Вертову історія призначила роль першовідкривача, який не просто повстав проти штампів тогочасної психологічної чи детективної драми та знятих на плівку театральних постановок, а й дав нове розуміння кінохроніки, яке, з його точки зору, мало обов'язково містити ставлення до відображуваного «життя зненацька».

Теоретично, а, головне, своїми фільмами Дз. Вертов ствердив поняття документального образу, образної публіцистики, яке, як результат суб'єктивізації дійсності, не вступало в протиріччя з фактологічною достовірністю відтворюваного. Чи не найбільш загострено, аж до епатажності це реалізовано ним у знятому на ВУФКу фільмі «Людина з кіноапаратом» (1929).

Фільм починається з зображення кіноапарата, на верхню кришку якого піднімається маленька постать людини, несучи камеру зі штативом, ставить «на точку», починає крутити ручку – веде зйомку найрізноманітніших речей, деталей, моментів. Це кадр візерунчасто-сяючих дверей, в які виходить реальна людина з реальним кіноапаратом на плечах і сідає в цілком реальний автомобіль, що стоїть прямо за дверима. Далі – рекламна афіша фільму, що обіцяє видовище «кіношної» таємничості і салонної краси; у майже вертикальному ракурсі згори вниз рухається автомобіль з кінооператором; дуже крупно пухкенька жіноча рука

на бильці крісла на фоні аплікаційної сукні; знову у верхньому ракурсі виїжджає з двору автомобіль з кінооператором; алеєю під Чортовим мостом у Києві проїжджає і зникає в глибині автомобіль з кінооператором.

На перший погляд перед нами формальні, навмисне динамізовані кадри, поєднання яких не має логіки, ні у що не складається.

Справді, чому автомобіль, який починає рухатися, знімається круто згори, а під мостом – знизу, практично від землі та ще й так, що внутрішньокадрові контури починають нагадувати замкову щілину? Чому поміж кадрами проїзду автомобіля врізано кадри афіші і чиєсь руки? Що це – розраховані на кіноманів чи сюрреалістично самовираженi ребуси?.. А як же програмна теза Вертова про «життя зненацька»?..

Так, сам світ у Дз. Вертова геть не документальний, якщо під цим терміном розуміти протокольну фіксацію зовнішніх ознак дійсності.

Машина рухається, вириваючись з-під чийогось нагляду «згори», зі світу «таємниць традиційної кінодрами», «пухкенького спокою зручного крісла обивателя». Кінооператор проїжджає крізь «замкову щілину» у «вільний світ «польоту», лягає «на рейки», кидається «під колеса локомотива», зазирає буквально «в утробу матері» і т. д., і т. п.

Кожен кадр – строфа ліричної поеми про бачення і відчування світу.

Авторське «Я» демонструє свою всемогутність: я можу зафіксувати мить одруження, трактуючи його як «переведення стрілок життя». Я можу показати мить розлучення: для одних – «руйнування світу», а для інших лише рух «у різні боки». Я можу зняти смерть, одруження чи народження. Я можу примусити світ розламуватися навпіл, час бігти з будь-якою швидкістю чи зупинитися зовсім. Я можу літати, їздити, ходити. Я можу лякати, захоплювати, перетворювати – загалом я можу бачити!

Все це виражено як специфічно операторськими засобами трансформації реальних об'єктів у кадрі, так і логікою з'єднань, принципами причинно-наслідкових зчеплень, зрештою, природою утворюваного цілого, сутність якої – ліричне самовираження автора.

Не спонтанно-імпульсивна випадковість, а осмислений, послідовно втілений підхід до відтворення світу – у цьому сутнісна методологічна ознака естетичної революції, здійсненої титаном українського і світового мистецтва кіно Дзигою Вертовим.

Які пристрасті вирували тоді довкола самої ідеї домінування суб'єктивного начала в документальному матеріалі! На одному з переглядів фільму Дз. Вертов, «побілівши, мов крейда», захищав свою ро-

боту від нападків письменників і художників [2]. Захищав твір, який у результаті опитування найавторитетніших критиків кіно (Міжнародний фестиваль у Монгамі – 1964) було визнано одним з 12 кращих документальних фільмів світу.

Експериментальна робота щодо створення задекларованої у титрах «міжнародної абсолютної мови кіно» стала не просто переліком виражальних можливостей документалізму, а квінтесенцією нового типу мовлення – спілкування з глядачем стосовно і за допомогою зображування реальних об'єктів та подій, але виражаючи при цьому себе.

Ліричне як форму суб'єктивних бачень-роздумів митця і виражав своєю «Людиною з кіноапаратом» Дз. Вертов, розуміючи під поняттям «лірика» спосіб відображення життя за допомогою почуттів, переживань, думок людини.

Нехай нас не збиває з пантелику притаманна кінематографу зображальна конкретика. Лірика не абстракція, хоча й вбирає в себе такі форми. Це багатоаспектно доведе кінематограф імпресіоністськими формами «Першого Авангарду» 20-х, подальшими сюрреалістичними потенціями Л.Бунюеля чи П.Грінуея, «потоку свідомості» А.Рене, живописною алегоричністю пізнього С.Параджанова... ряд цей можна продовжувати довго.

Лірика – переступання межі поміж емоційною (чи філософськи-емоційною і т. д.) забарвленістю ставлення до зображуваного та перетворенням цього ставлення на предмет зображування.

Дз. Вертов першим у документальному кіно зазіхнув на право бути потрібним глядачеві своїми роздумами відносно безпосередньо відтворюваного життя. Ці роздуми він показував не у дуалістичній формі співіснування реального світу та його авторського коментування, а у вигляді вже зафіксованих зображально (форма) згідно зі своїми суб'єктивними уявленнями (зміст) перетворень реального світу.

«Ми» – не тільки назва програмного маніфесту «кіноків» (1922). Це – ствердження нового типу світобачення, домінантою якого є «вміння виносити в собі кінопоему», як заявляв сам Дзига Вертов.

В особливий, але теж повязаний з межею поміж «лірикою» як предметом зображення та «ліричним» як певним якісним забарвленням спосіб будує архітектоніку одного з кращих документальних фільмів світового мистецтва – стрічку «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських ра-

дянських земель» засновник поетичного напрямку в ігровому кіно О.Довженко (1944).

Щось дуже конкретно-заземлене, фактологічне, а не поетичне звучить вже у самій назві. Це не «Україна в огні» чи «Повість полум'яних літ», семантика яких вочевидь виражає авторське начало... Проте, назва – то лише назва...

Хата,.. хата,.. тин,.. місячне небо... Пастельно-монокліеве зображення. Пам'ять миттєво відгукується чуттєвими спогадами до болю відомого кожному українцеві пейзажу. Відомого, якщо не з безпосередньо власного досвіду, то з асоціативного – цього разу зображення дивовижно нагадує Довженкову «Землю», хоча перед нами не цитати, а лише зняті в стилістиці Демуцького кадри. Однак, відсилаючи сприйняття глядача до власної пам'яті, звертаючись зображенням до неї, автори детонують відчуття, що це картина особисто твоєї, персонально твоєї української землі, на яку впала біда.

Наступні кадри – плач над загиблими. Жорсткі кадри горя: спершу однієї жінки з неживим чоловіком; далі – двох, одна з яких буквально підповзає до тіла рідної людини; потім – ще однієї над дитиною і ще однієї, що у безмежному відчаї безпомічно розводить руки – наче над усіма...

Хто сьогодні може встановити достеменність міжкадрових зв'язків – поєднано зображення справді рідних людей чи це різні сім'ї. Можливо, й не так точно, але ніхто не сумнівається, що таке не тільки могло бути, а й було. За часів створення фільму подібні аналогії були для кожного життєвою конкретикою буквальної реальності війни. Для інших поколінь ця правда стала пам'яттю прийнятої правди батьків...

Палають хати, горять інші, йде вулицею вздовж ще одного ряду так само палаючих хат фашистський солдат. Однак навіть німецький кінооператор, який знімав цей кадр, слідкував не за постаттю «переможця», хоч і фіксував його панорамою стеження, а оглядав картину спопеління, серед якої той рухався. Подальші кадри побудовані на внутрішньокадровому зіставленні грандіозності біди і протиприродної байдужості до неї, навіть урочистого тріумфування, вираженого злагодженістю ритму організованого, бадьорого руху німців.

Наступні кадри – городяни копають протитанковий рів.

Безліч семантичних значень могло мати зображення цієї монтажної картини. Від велетенських обсягів безглуздої, упорожні виконаної

роботи до граничного напруження сил людей, заряджених на бажання встигнути створити перепону ворожій навалі тощо.

О.Довженко вибирає кадри, укомпоновані так, щоб читалися абриси велетенської могили, яку готують мирні люди тому «тріумфові», який відчувається в попередній монтажній фразі.

Низка кадрів – німецькі солдати підривають залізничні колії. Метушливістю поведінки, хаотичністю внутрішньо-кадрового ритму в них виявлено паніку, приреченість на кінцеву невдачу.

За ними – відступають німці, женуть награбовану худобу. Це не кількісне ілюстрування масштабів грабунку, а знову протиприродне насилля над живим, особливо відоме будь-якому селянинові. Воно виражене скупченою стисненістю, задухою, пришвидченістю темпу.

Подальші кадри – підривають будинки, бомбардування, палають будівлі. Їх нав'язливий ритм створює відчуття свідомо здійснюваних злодіянь.

Разом усі ці кадри відтворюють загальну картину біди, яку приніс на нині зруйновану, згорьовану землю...

Показаний у наступній монтажній фразі Гітлер, репетуючи про лінію Дніпра, наказує за всяку ціну втримати Правобережжя. Кадри Гітлера перебиваються анімаційним зображенням радіохвиль, що розповсюджуються по карті захоплених ним територій усіх країн.

Так завершується вступна частина фільму. Вона немовби заряджає темпераментом наших бійців і командирів, які далі здійснюватимуть свою визволительну місію. Ця частина складається з кадрів та монтажних фраз, внутрішньо з'єднаних за принципом однорідності тематичного мотиву, розгортання якого детермінується внутрішньокадровим змістом тієї реальності, що фіксувалася. Просвіту між об'єктивним ходом реальних подій і їх суб'єктивною інтерпретацією не видно. Навіть авторський голос є особою не відстороненою від подій, а їх свідком, очевидцем, тобто виступає об'єктивуючим фактором.

У наступних епізодах стрічки фаза за фазою (отже, монтажна фраза за фразою), скрупульозно відтворює О.Довженко послідовний хід боротьби (найперше, боїв) за звільнення України від фашистів. Він використовує конкретне – кадри безпосередньо зафіксованих на фактичних місцях подій. А також вживає загальне – аж до графічного відтворення схем воєнних операцій на картах. При цьому головна ознака архітектоніки фільму – слідування логіці фактичних подій, використання внутрішньокадрового змісту для виходу на рівень узагальнення.

Епізод «Визволення Києва» починається наддальнім планом знятого згори затягнутого димом пожеж Києва. Перша монтажна фраза продовжується кадром загального плану затягнутої димом дзвіниці Софії та кадром з панорамою по зруйнованих, задимлених будинках по обох сторонах Хрещатика.

Наступні три кадри: втікають німці (знято дещо в спину), і кадр вогню, що виривається з вікон палаючого будинку. Це монтажне поєднання семантично конкретизує причинно-наслідковий зв'язок: «хто?» – «німецькі солдати», «що зробили?» – «підпалили».

Так закінчується сцена, що фабулярно зображує відступ, а сюжетно – відтворює спалювання, руйнування міста фашистами. Починається сцена вступу у Київ наших бійців.

Так само задимленими, палаючими вулицями, але в протилежному до руху німців напрямку біжать, сторожко пригинаючись, бійці. Кадри їхнього руху немовби продовжені просторово кадрами вулиць у диму й вогні, щоб зіткнутися з... історичними фігурами – Богданом Хмельницьким і Тарасом Шевченком. Фабулярно – зображені пам'ятники в реальному часі, просторі, події. Проте геніально зняті одним з фронтових операторів – сподвижників О.Довженка, вони немовби виступають з цього диму і згарища. Виникає своєрідне розшарування часу. Зафіксована мить нинішнього й асоціативно відтворена мить минулого. В результаті фігури набувають образного значення. Вони – невмирущі, не можуть бути зруйованими, нетлінні. Такі, вони зустрічають визволителів, причому саме тих рядових бійців, які реально гнали з цього міста сіру «мишву».

Як сплеск радості виглядає активна зміна ритму динамікою руху Т-тридцятьчетвірок, що стрімко поспішають назустріч (відтворено монтажним зіткненням напрямків) Богданові і Тарасу.

На колінах зустрічає їх стара жінка – кадр, що увійшов в усі кіноенциклопедії світу. Група жінок поспішає назустріч групі бійців – кількісне розширення мотиву; обійми бійців з жінками (хоча фізично це вже інші люди, але через точне поєднання кадрів за напрямком і темпом руху створюється враження укрупнення тих самих людей). На фоні триває рух танків. Йде стара жінка з першого кадру цієї фрази назустріч... цим танкам (ефект персоніфікації танків створено, знову ж таки, монтажним стиком), повертається до них. Зліва з-за рамки кадру здіймається у привітанні жіноча рука, немовби виражаючи назовні внутрішній жест знесиленої окупацією старої.

Жест... жінки (підрізаний у момент самого початку панорами) монтажно ідентифікується з жінкою, що у наступному кадрі стоїть навпроти М.Хрущова. Стрімко перетинаючи кадр, до нього підходить старий бородань з кошиком за плечима, міцно цілує, від щастя цілує навіть його шинель. Жінка починає щось розповідати (комусь, фактично ледь позначеному, але асоціативно, в результаті монтажного контексту, немовби Хрущову). Від граничної знервованості у неї дрібно тремтять руки.

Всі монтажні фрази, як і сцена, а далі й епізод загалом, з'єднані з дотриманням усіх законів комфортного монтажу, завдяки чому виникає відчуття єдності місця, часу, дії, а, зрештою, події в цілому.

Наступна сцена (немовби продовження розповіді жінки з попереднього кадру) починається в тій же атмосфері згарища, затягнутості димом пожеж, ще незавершеного руху. Однак домінує, так би мовити, динамічна статичність. Змінюється природа руху. Фізичний заміщується психологічним. О.Довженко розгортає картину трагедії в Бабиному Яру.

Жодних авторських переживань – жахань, крику болю, гніву... Все сухо, констатуюче, протокольно-фіксуюче. При граничній мірі внутрішньокадрового трагізму. Мов зі зціпленими зубами.

Військові, тіла розстріляних. Заламує руки, голосить жінка у такому знесилюючому відчаї, що її підтримує боєць. Схилилась над неживим чорна, скоцюрблена вертикальним згори ракурсом жіноча фігура. Випростовується, ніжно гладить навіки нерухому спину.

Встик не менш знаменитий кадр-узагальнення дівчинки на возику, яка дивиться просто в об'єктив камери, немовби звертаючись до нас, зараз – нащадків, а тоді старших, що припустилися такої трагедії. Трагедії, якої вона уникла (бо від неї їде) і яка її чекає попереду. Ця біда зафіксована у наступному кадрі вертикальною панорамою по руїні багатоповерхового будинку (асоціативно – її зруйнованої домівки). Кадр завершується невеликою панорамою назустріч...

Винуватцям... – монтажний стик зображення колони роззброєних фашистів (рух справа наліво) з укрупненням одного в ній з білою шматиною на голові, що розвівається як знак здачі в полон.

Фабулярно – паузою між боями виглядає наступна сцена перепочинку: закурюють троє бійців, скручує цигарку ще один у першій монтажній фразі і сидять півколом солдати, роблячи самокрутки, у фінальній.

Кульмінацією всього епізоду є ця сцена, бо О. Довженко, ні на йоту не порушуючи логіки розгортання побутової картини, вводить особливий мотив у поведінку персонажів. Кадри цієї сцени відібрано так, щоб у них були зафіксовані бійці, які немовби готуються до фотографування. Не на парадний портрет, а так, на згадку, але з усією відповідальністю за те, якими кожного з них побачать домашні... чи нащадки.

Відчуття урочистої виділеності О.Довженко досягає завдяки відбору певного характеру поведінки і зміною форми одягу – з осінньо-зимової на літню. Бійці «готуються до зйомки на пам'ять» спершу у пілотках та гімнастерках, а потім, відверто позуючи для зйомки на фоні води біля понтона (в монтажному контексті читається – Дніпрової) та в моторному човні вже знову в шинелях і шапках.

Дикторським текстом з закликом не забувати цих юнаків – героїв Дніпра акцентуватиме на цьому моменті увагу глядача О. Довженко, емоційно і смислово виділяючи його в композиційній динаміці подій. Виділяє статику, немовби зупиняючи мить швидкоплинного і в чомусь ритуального бігу життя, бо далі показуватиме мітинг з обумовленими часом привітаннями бійців, командирів, співвітчизників, зі здравицями народам і вождям.

До речі, принципово негідним є цензорське «підчищання» авторських текстів у 5-титомному виданні творів О.П. Довженка 1984 року, в якому зникли навіть синхронно чутні у фільмі слова Г.Жукова, М.Ватутіна та М.Хрущова щодо Сталіна, вже не кажучи про тексти самого автора відносно цього. Крім неприпустимого в цивілізованому суспільстві порушення історичної правди в цьому виражено також поверхово-зверхнє ставлення тодішньої влади до такого генія, яким був О. Довженко.

Показовою ознакою нашої історії, особливо, від другої чверті тепер вже минулого століття, і культури як її частини було бурхливе народження, спершу спонтанне, а далі все жорсткіше нав'язуване штучно певної системи міфів, у правдивість яких вірили або... вмирали.

Як за часів Есхіла трагічний поет не вважав для себе можливим виправляти міфи, так О. Довженко, Л.Курбас, І.Кавалерідзе... (треба було б перераховувати величезну кількість митців нашої культури) вибирали найпридатніші сюжети, щоб, інтерпретуючи їх, безумовно, в міру можливого і в міру своєї прозорливості, ствердити справедливість, спроможність людини звільнитися від соціальних і моральних обмежень її свободи.

За тих трагічних часів спершу це був міф революційних перетворень і визначальної ролі народу як рушійної їх сили. Далі – все більше і жорсткіше визначальної ролі вождя – персонального чи «колективного» (партії) як носія знань про спосіб досягнення ідеалу комунізму і генератора енергії руху до нього.

У цій системі О. Довженко робить кульмінацією не мітинг, а мить ранішу. Мить перепочинку бійців у доленосній місії перемагання. Так виражається трактування міфу.

А щодо способів мовотворення – використовуючи для реалізації свого бачення композиційні важелі, предметом зображування О. Довженко залишає реальні факти в їхній змістовій сутності. Він дає їм можливість говорити про себе самим, йдучи в річищі логіки їхнього розвитку (фактично-подійного і концептуально-смислового).

Поет, прозірливий філософ, О. Довженко користується в цій стрічці виключно епічними за природою принципами архітектонічного творення, хоча на перший погляд у ній домінує ліричне начало.

Мине час... Ми наробимо багато дурниць, вчинимо багато що і для ствердження істинного. Та настане мить ще одного соціального катаклізму – 26 квітня 1986 року. Чорнобиль!..

Стосовно цієї трагедії не зможуть не висловитися митці, спробувавши спершу зафіксувати, а потім й осмислити страшну мить. Одним з перших це зробить Г.Шкляревський у документальному фільмі «Мікро-фон!» (1989).

Принциповою методологічною основою фільму є його орієнтація на достеменність внутрішньокадрового матеріалу. Звертаючись до фільмо-течних кадрів попередніх років, якими починається «розповідь», Г.Шкля-ревський бере конкретні, чітко визначені за часом, місцем і персональною належністю миті. Представляючи глядачам матеріал, знятий власноручно, автори «документують» його максимально можливо: Житомирська обл., Народицький район, 100 км. від зони, вересень 1988.

Разом з тим, у фільмі виникає узагальнюючий образ гігантської брехні, як сутності суспільної формації минулої епохи. Досягається це, власне, одним прийомом, відомим ще з часів Е.Шуб, але так само актуальним і дієвим, якщо він використовується для встановлення істини. Це – монтажне зіставлення.

На фабулярному рівні фільм побудований як соціальне дослідження. Їде знімальна група Поліссям, збирає факти, фіксує живі свідчення і вибудовує з них певний логічний ряд доказів. У цьому процесі їм доводиться долати ряд перепон, об'єктивно існуючих як певна сила протистояння правді, її приховування. Конфліктну ситуацію автори намагаються вирішити конкретикою протиборства за допомогою здобування необхідних свідчень а, у фіналі, вступом у пряму безпосередню боротьбу нехай з анонімним, але реально існуючим суб'єктом-силою, яку намагаються здолати. Так виникає архітектоніка драми. Не як емоційне забарвлення відтворюваних подій, а як конструктивна природа оповідування.

Підкреслимо, що автори фільму «Мі-кро-фон!» виступають не відсторонено від подій, а, їх учасниками, дійови-ми особами. На відміну від фільму О.Довженка, де авторський голос – живий свідок подій, про які розповідає, тут автори безпосередньо діють. У результаті замість розповіді про замовчування розгортається драма боротьби з цим замовчуванням.

Маючи в своїй основі драматичну конструкцію, фільм, разом з тим, спрямовано не на відтворення сутності цієї драми. Конструкція цього разу не мета, а спосіб, хоча мотив громадянського подвигу авторів об'єктивно наявний у фільмі, та, безумовно, периферійний у цілісності змісту.

Автори фільму інколи в кадрі, інколи з-за кадру ведуть особливе, не просто журналістське, а ще й лікарське розслідування (до речі, журналіст Ю.Щербак – доктор медичних наук). Здавалося б ось він, суб'єктивний момент – фільм про те, як ставляться до... Тут виникає той парадоксальний режисерський хід, у результаті якого зображуване протиборство виступає не основним предметом авторського інтересу, а лише способом відтворення в картині того, що неможливо безпосередньо зобразити, бо воно ідеальне за природою, а саме – моделі суспільного життя. Проти неї фактично повстають учасники мітингу, коли там відключилися чи, згідно з логікою поведінки людей, відключили мікрофони.

Гігантською метафорою стає скандування «Мі-кро-фон!», яке починається з побутової вимоги, а перетворюється на акцію протесту проти приховування правди про екологічний стан у зонах радіаційного забруднення, вимагання гласності.

Кадр з фільму «Камінний хрест» (1968, режисер Л.Осика)

Цей метафоризм виникає як внутрішня суть зображуваного. Режисер лише виводить її назовні вертикальним монтажем – поєднанням звуку багатотисячного скандування і зображення: спершу натовпу, а далі перекритого шлагбаумом в'їзду до села, колючого дроту, тобто метонімічних заміщувачів тих, хто в цих районах живе і, ширше, – хто взагалі перебував за колючим дротом суцільної суспільної брехні.

Незважаючи на метафоричну природу змісту, система творення його архітектоніки – драматична (належить драмі).

Такий самий драматичний тип архітектоніки являє собою ще один фільм на цю тему, цього разу зроблений на студії науково-популярних фільмів – «Місія Рауля Валенберга» О.Роднянського.

Як відомо, сферою діяльності цього виду кінематографії, що вбирає в себе науково-дослідне, навчальне, науково-виробниче та науково-популярне кіно, є обслуговування потреб науки. До жодної з цих класифікаційних чарунок, створена на студії «Київнаукфільм» стрічка О.Роднянського стосунку не має. Та хіба має значення, де народилася дитина. Важливо – чия вона, хто її батьки.

А батьки її – на цій студії. Конкретно – Ф.Соболєв, якому, як свого часу Дз. Вертову в документалістиці, О.Довженку в ігровому кіно, історія призначила стати реформатором, тільки науково-популярного кіно. Саме Ф.Соболєву випала доля ввести в змістове поле такого своєрідного предмета відображення, як наука, поняття моральності, а

тим самим вивести цей вид кінематографічного зображування на орбіту мистецтва.

Безумовно, Ф.Соболєв був не єдиним і не першим, хто пробував це вчинити. Так сталося, що масштаб його таланту, поставленого в певну суспільно-історичну ситуацію, в тому числі і певний морально-етичний студійний мікроклімат, обумовив досягнення таких вершин.

Не торкатимемося тут історії накопичення потреби в такій кардинальній ломці принципів і меж науково-популярного кіно загалом. Сконстатуємо, що своїми творами: «Мова тварин» (1967), «Сім кроків за горизонт» (1968), «Чи думають тварини» (1970) Ф.Соболєв не лише ввів у репертуарне коло цілий ряд тем, на дослідження яких накладалося радянським мистецтвокерівництвом найжорсткіше «табу». Він розглядав наукові процеси в аспекті їхньої морально-суспільної значущості і цим здійснив ще одну естетичну революцію в кіно, започаткувавши в тому числі цілу школу однодумців, учнів, послідовників.

О.Роднянський, як один з його учнів, увірував в основоположні творчі засади вчителя і спробував піти далі цим шляхом, свідченням чого є фільм «Місія Рауля Валенберга» (1990).

Об'єктом авторського дослідження тут виступає історія. Предметом – моральність суспільної формації як певні норми честі і справедливості.

Фільм починається зі своєрідного вступу, в якому автори представляють основних учасників: з одного боку, Ніну Лагерген – сестру Рауля Валенберга, з іншого – ціле зібрання портретів офіційних осіб, серед яких Вишинський, Деканозов, Коллонтай, Хрущов, Громико. Разом з тим, заявляють конфлікт між сторонами. Все, як в класичній драмі.

Особливість цієї стрічки полягає в тому, що автори, персоніфіковані голосом А.Борсюка, не розповідають про історію боротьби за встановлення істини. Вони разом з членами сім'ї Валенберга, співробітниками товариств його імені, видатними правозахисниками радянських часів О.Боннер та А.Сахаровим, врятованими ним під час війни людьми беруть участь у цій боротьбі, розгортаючи перед глядачами складні її перипетії.

Зовні фільм має епічну форму – голос автора розповідає історію пошуків заарештованого і начебто померлого у Володимирській тюрмі шведського дипломата, рятівника тисяч приречених на загибель у гетто людей. Проте зображальний та звуко-зображальний монтаж

здійснюється за принципом розгортання конфлікту в особах. Автори ведуть справжнє розслідування з безліччю персонажів, свідками і лжесвідками, несподіваними поворотами.

Абсолютно документальний матеріал, який стосується однієї з трагічних сторінок нашої історії, побудовано за законами детективу, як не по-святотатськi це може видатися на перший погляд. Однак це теж факт історії, реальність. Поведінка людей, морально-етичні її критерії виявлені в такий спосіб вражаюче і образно.

Так, принцип побудови цього фільму на новому витку спіралі повертає нас немовби до колективного героя часів раннього Ейзенштейна. Проте не маси, а саме героя. Образи протидіючих сил складаються у фільмі О.Роднянського мозаїчно, їхня природа – монтажно-множинна, але вони цілісні. Формування цієї цілісності забезпечується:

– способом зйомки – фіксацією спеціально організованого і проведеного групою «журналістського» розслідування;

– способом сюжетобудування – конфліктною протидією конкретних осіб, залежністю наступної фази розвитку подій від попередньої, заплутаністю пропонованих обставин, мотивів поведінки, цілей здіснюваних вчинків;

– монтажно-композиційною організацією видовища – активною зав'язкою, гостроінтригуючим розвитком дії, різноманітністю перипетій, чіткістю розв'язки – в цілому, багатьма архітектонічними засадами детективного жанру.

Єдине, що, безумовно, відрізняє цю архітектонічну конструкцію від подібної в ігровому кіно, це саме «поліфонічність» фізичної природи «персонажів», їх своєрідна дискретність. Проте, за усієї специфічності, типологічна основа у них спільна – драматична.

Так сформувалося коло найзагальніших типів архітектонічного цілого в українському неігровому кіно. Підкреслимо, що йдеться про історичну динаміку становлення лише основних методологічних контурів такого членування. Визначення повного спектру модифікацій цих типів, не кажучи про конкретику їх функціонування в гігантському доробку українських майстрів попереду.

ДИНАМІКА СТАНОВЛЕННЯ СПОСОБІВ ЗОБРАЖУВАННЯ В ІГРОВИХ ВИДАХ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

Простежування типологічної динаміки українського ігрового фільму наражається на необхідність долання одного з наріжних методологічних стереотіпів радянського кінознавства, за яким самі поняття «український фільм», «українське фільмовиробництво» виходили з тематичного критерію. Скажімо, такий прискіпливий історик як О.Шимон змушений був початок вітчизняного (українського) фільмовиробництва віднести до 1908 – 1909 рр. – часу зйомок картин саме «української тематики», здійснених фірмами Ханжонкова і Дранкова. Мабуть методологічно достеменніше в цьому питанні виходити з «авторського» принципу. В усякому разі здійснення в середині 1896 року житомирянином Альфредом Федецьким перших кінозйомок слід, на нашу думку, вважати початком вітчизняного фільмовиробництва.

Ігрове ж українське кіно справді почалося з кінця 1900-х років. Почалося з «екранізацій», якщо ними можна назвати низку ілюстративних кадрів, покликаних переповісти фабулярні мотиви подій пушкінської «Полтави» чи гоголівського «Вія», або зазняти декілька сцен з вистав за драматургією українських авторів.

Повіримо зараз тогочасним рецензентам і сконстатуємо, що принципи їх творення були типологічно подібними до принципів, якими користувалися початкуючі кінематографісти усього світу.

Ігровий кінематограф, як і документальний, почав своє існування так само з кадру-фільму. Його початок і кінець визначалися початком і закінченням явища, що розгорталося перед камерою і вміщалось у межах кадрового поля.

Поступово розповіді стало не вистачати одного шматка. Найперше, це визначалося тим, що певна частина дії мала розгортатися в іншому місці чи в інший час – як правило, потім. З'явилася потреба в новому шматку, що, мов новий кубик, сторінка чи акт, послідовно услід за першим вишиковувались у лінійну розповідь. Наступний кадр був таким само зображенням, початок і кінець якого обумовлювався початком і закінченням фактично самостійного явища. Зв'язок між кадрами визначав лише почерговість їхнього буття.

Далі, з різних причин (закінчувалася плівка, з іншого місця було краще видно і т. д.) виникла потреба поділу зображуваного на декілька складових моментів. Йшлося про «технічне» переривання зйомки і продовження її трохи згодом. Мета ж залишалася попередньою – зафіксувати незмінне ціле від початку до кінця. На шви увага не звертались, їх якість ролі не відігравала.

У процесі освоєння такого принципу зйомки з'ясувалося, що водночас можна використовувати різного роду ефекти, а це, в свою чергу, привело до розуміння можливості створювати принципово нове явище, тобто керувати зображуваним за допомогою монтажу.

Паралельно з цим все більше провадився пошук можливостей варіювати якісними ознаками зображуваного. Певні часточки, фази, а потім і окремі значення цілісного явища можуть виглядати більш очевидними, емоційними, вагомими, а, зрештою, вражаючими. Для цього потрібні були певні умови... й уміння. Почалася апробація умов – тієї чи іншої відстані до об'єкта, кута зйомки, внутрішньокадрового співвіднесення мізансцени і місцезнаходження камери, динамічного чи статичного її положення тощо, а затим набуття професійних навичок...

Нагадаймо, що на час появи ігрового кіно в Росії і, зокрема, в Україні, тобто майже десятиліття український кінопрокат заповнювався зарубіжними кінострічками, в яких уже використовувалися крупний план, панорамна зйомка, паралельний монтаж, багатократна експозиція тощо. Російському, а тим пак українському кінематографові (явищам тих часів у багатьох аспектах неподільним) все це потрібно було ще «відкрити».

Втім, зауважимо, що межа і початок століття для України був часом тотальних заборон української мови, української культури. «Ой, не ходи, Гришка, да и на пикник» – так примушував співати відому українську пісню тодішній одеський губернатор Зелений.

Мало що змінило формальне скасування утисків українського слова після революції 1905 – 1906 років. І, все ж, рух почався. Рух поступовий, навмання, однак почався.

На карб київському оператору М.Козловському, який, приїхавши до Петербурга, взяв участь у зйомках «Понизової вольниці» (1908), ставиться те, що «сцени на воді і в лісі зняті цілком чітко, експозиція вибрана правильно, наводка на різкість здійснена точно» [3].

За свідченням історика дореволюційного кіно С.Гінзбурга вже у 1910 – 1911 роках у поведінці акторів перед камерою наявна певна стриманість, хоча пошуки мімічного еквівалента слову тривали до 1914 року.

Досить поширеним є твердження, що «кінематографічний жанр перших років являв собою простодушну, невибагливу фіксацію на плівці звичної театральної дії, позбавленої слів» [4].

На думку, наприклад, С.Герасимова, умисне підсилена манера акторської гри як необхідна ознака кінематографічної дії мала компенсувати відсутність мови, що звучить. Та чомусь сам С.Герасимов, тонкий знавець акторської психотехніки, тут же посилається на досвід Ч.Чапліна, Б.Кітона, Г.Ллойда, яким така манера виявилася непотрібною.

Досить цікаві результати дає зіставлення зовні однотипних творів одного з ранніх українських фільмів «Радянські ліки, або Заляканий буржуй» М.Вернера і, припустимо, «Перелякані привиди» Г.Ллойда. Обох – 1919 року зйомки.

Буржуй скаржиться лікареві на погане самопочуття – спазми у шлунку, болі, безсоння. Той дивиться його язик, «слухає» серце, мацає шлунок. Зрештою, скрушно похитує головою. Буржуй жахається.

Акторське виконання ролі передбачає здійснювання декількох завдань. Основне – відтворити поведінку людини, яка занепокоєна станом свого здоров'я і шукає поради у лікаря.

Для вирішення цього завдання актор виконує весь комплекс психофізичних дій природного процесу спілкування з партнером. Однак, взаємодіючи з лікарем, очікуючи його діагноз, хвилюючись стосовно цього, актор одночасно «розповідає» глядачеві, про що йдеться між ним і лікарем. Всі «симптоми» виконавець показує жестами, пантомімічно про них розповідає.

Нарешті, третє завдання – актор позначає жанр. Йдеться про висміювання буржуя. Задля цього, виконуючи певні дії, актор збільшує їх зовнішній вияв. Поведінка стає неприродною, що є психологічним установленням для відповідного сприйняття глядачем показаного.

В результаті у М.Вернера особа буржуя виглядає постаттю негативною, такою, що підлягає осміянню, а не смішною. Такий висновок підтверджується тим фактом, що всі персонажі стрічки поділені на тих, хто підлягає осміянню, і тих, хто – ні.

Так само лікар, взаємодіючи з хворим, стурбовано повідомляючи пацієнта про небезпеку, позначає професійну діяльність. Він не роздивляється, скажімо, стан язика, не вслуховується в ритм серцебиття, тим більше не пальпує внутрішні органи. Йому не потрібно з такою «красномовністю» як буржуєві показувати, що він робить, бо його фізичні дії мають виразити загальне – оглядає. Подробиці тут просто не потрібні – вони б затримали рух фабули.

Участь цього персонажа – функціональна. Він не є предметом авторської уваги, тому поведінка його нейтральна. Вона – звично-побутова, з усіма відповідними психофізичними реакціями, які не потребують особливих обґрунтувань, уваги, отже, не перешкоджають плинові розповіді.

У наступних сценах природа поведінки дружини буржуя адекватна поведінці буржуя, а червоноармійці й слуги поводяться у звично-побутовій манері.

Принципово інший підхід до творення видовища є у стрічці Г.Ллойда «Перелякані привиди».

Низка кадрів – герой Ллойда знаходить пістолет і вирішує покінчити з життям. Він підносить пістолет, спрямовує його на себе, а той стріляє... водою.

Він стоїть посеред колії, чекаючи, щоб трамвай збив його. Заплющує очі, зіщулився... Трамвай проноситься поруч, бо звернув на іншу колію. Герой розплющує одне око і... обм'якає.

Ллойд затикає ніздрі тампонами, бере прив'язану мотузкою до шиї каменюку, стрибає з мосту в воду. Залишається стояти, бо... води по щиколотки.

Акторське виконання ролі тут теж передбачає здійснювання декількох завдань.

Основне, як і в «Заляканому буржуї», – відтворюється поведінка людини, яка, цього разу, намагається покінчити з життям. Ллойд-виконавець відтворює всі послідовні фази дії: сприйняття, оцінки, прийняття рішення і, відповідно, реакції на зовнішню ситуацію, що складається в результаті (іграшковість пістолета, обминання трамваю, мілина річки).

Меншою мірою, але так само він «розповідає» глядачеві, що довкола нікого нема, коли знаходить пістолет і так далі. Пантомімічно виражає ситуацію.

Нарешті, теж встановлює жанровий ключ. Ним виявляється нормальна реакція на ненормальні обставини. Поведінка залишається природною в безглуздій ситуації, і це викликає сміх. Однак глядач сміється з приводу чогось, а не над чимось.

Кадр з фільму «Комісари» (1970, режисер М.Мащенко)

Таким чином, в обох фільмах є моменти пантомімічного вираження зображуваних відтинків життя. Типологічно ж вони різні за природою.

Справді, ранній кінематограф подекуди використовував прийоми вираження семантики слів персонажів за допомогою виконуваної ними фізичної дії.

Чи було це прерогативою німого кіно, тим більше – тільки раннього? З очевидністю – ні. Методологічно це використання загального метонімічного принципу показу одного за допомогою іншого.

Друга типологічна ніша пантомімічного вираження полягає у відмінності «шкіл» акторської гри.

Ранній кінематограф надзвичайно широко використовував школу удавання, що, з одного боку, історично обумовлено, з іншого – природно.

Історично обумовлено тим, що психологічна школа переживання на початку століття перебувала на стадії становлення. Вона була прерогативою лише окремих театрів і зазнавала розвитку.

Природно – тим, що цілий потужний потік видовищності прийшов у кіно з майданних видів мистецтва – мюзик-холу, цирку, карнавалу.

Підкреслимо, манера акторської гри, школа в обох щойно

названих фільмах одна. Це – удавання. Ситуації за характером подібні – комедійні. Незважаючи на таку спільність, результати – різні.

Справа навіть не в таланті. У того ж Ллойда, Кітона чи Чапліна є речі різної міри вишуканості і цілісності. Типологічно ж фільми кожного з них однорідні (безумовно, в межах певних періодів, циклів).

Відтак, обидва зіставлені фільми чи навіть їхні фрагменти виступають складними семіотичними системами. В об'єкти зйомки авторами закладена різнорідна семантична інформація, яка «оживає», тобто перетворюється на комплекс ідеальних значень, що «випромінюються» матеріальним тлом зафіксованого.

Об'єкт зйомки і його зображення не тотожні саме в семантичному плані, хоча конкретика створюваного авторами ідеального начала надзображальності в розглянутих прикладах типологічно різна.

Ця відмінність визначається, насамперед, природою створюваного значення. У першому разі, у М.Вернера це – класифікаційна оцінка. З двох схожих за одягом, манерами, загальним виглядом фігур одна – негативна, інша – нейтральна, не позначена.

У випадку з Ллойдом це – емоційно забарвлене ставлення. Персонаж тут може бути милим, ніжним чи грубим, брутальним. Відповідне емоційне забарвлення створюється в такому разі не за рахунок того, що вчиняє персонаж. Роздавати запотиличники, ляпаси, стусани тощо може будь-який персонаж. Проте один стає жертвою, інший – катом, насильником, залежно від того, як він це виконує.

Вовк і Заєць, Том і Джері у загальновідомих мультисеріалах, незалежно від своїх персонажних функцій, виглядають постатями симпатичними. Справа в тому, що вони граються у доганялки, лякання тощо і в процесі гри вражають глядача винахідливістю, вигадками, вишуканістю.

Крім природи, відмінність створюваних значень визначається ще й відчуттям дистанції між матеріальним носієм і привнесеним авторами ставленням-оцінкою.

У фільмі М.Вернера автор дистанціюється від персонажів, які підлягають осміянню. Характеристики, якими наділяє режисер буржуя, його дружину, позаположні до персонажів. Фізично автора начебто й нема, він не виступає персонажем-коментатором дії, але як явище ідеальне, як призма, за допомогою якої трактується зображуване, як

фільтр, що певним чином його забарвлює, видозмінює, автор очевидний. Принцип творення – епічний.

У фільмі ж Г.Ллойда ознаки ставлення розчинені в персонажі. Принцип творення стає драматичним (належить драмі).

Жанрово близькою до ранньої комічної є й стрічка, на той час кінематографічного початківця, О.Довженка – «Ягідка кохання» (1926).

На момент входження О.Довженка в кінематограф, якому минав лише тридцять другий рік – він був на рік молодший за О.Довженка, пройшов значний шлях становлення, мав у своєму доробку цілу панораму шедеврів.

Минуло десять років від створення «Нетерпимості» Д.Гріффіта (1916), сім років «Кабінету доктора Калігарі» Р.Віне (1919). Більше десяти років сяяла на кінонебосхилі зірка Ч.Чапліна – у 1925 році побачив світ такий його шедевр як «Золота лихоманка». Вже з'явилися на екрані «Страйк» та «Панцерник «Потьомкін» С.Ейзенштейна (1925).

Не минули й Україну процеси «виношування» мистецтва кіно. Це був час, коли, наприклад, Л.Курбас, на дуже короткий час прийшовши в кінематограф, уже знав, як виправити помилку. За свідченням О.Перегуди немонтажно знятий кадр він перекидає на матовий бік, склеює цю плівку з глянцем – і помилки як не було.

Саме в цей час зважився на кінематограф О.Довженко. Тобто він прийшов, коли у кінематографа, до того «вагітного» мистецтвом, відбулися перші пологи. І все ж майбутній геній починає з фільмів, які потім не вважатиме своїми.

Найпростіше вважати «Васю-реформатора», «Ягідку кохання» та «Сумку дипкур'єра» учнівськими фільмами. Справді, кінематограф надзвичайно складне мистецтво, і ніякий споглядальний досвід, досвід суміжний не замінить безпосереднього сценарно-зйомочно-монтажного. Навіть такій талановитій людині як О.Довженко довелося долати не одну сходинку до самого себе.

Зазначимо, що використана О.Довженком у «Ягідці кохання» фабульна схема не була абсолютно новою. Над молодими клерками, які ніяк не могли позбутися підкинутого немовляти, сміявся ще на початку століття англієць А.Кларендон у ранній комічній стрічці «Обтяжливе немовля».

Втім слід віддати належне Довженкові-сценаристу – він винахідливо

вписав відому схему в цілком нову реальність і зрештою перетворив досить моралізаторську за суттю схему у стрімке, феєричне видовище того як перукаря Жана Ковбасюка примушує оженитися хитромудра дівчина.

Фільм побудований як зчеплення зовнішньо-фізичної дії, низки непорозумінь, об'єднаних наскрізним бажанням персонажів позбутися ляльки-немовляти.

Примітивно-поверхова драмова конструкція комедії положень, де жанрові ознаки виражені в основному манерою акторського виконання зі значною мірою пантомімічних форм відтворення людської поведінки.

Сюжетними складовими у цій стрічці виступають: поведінка персонажів, які в принципі знаходяться між собою у конфліктних стосунках, та автор-оповідач, який репліками-титрами втручається в дію, дає їй відповідні оцінки. Домінуючим фактором сюжетобудування є відтворення подій безпосередньо діями виконавців з незначними домішками оцінок цих дій автором за допомогою титрів.

«Ягідка Кохання» – один з ранніх прикладів поєднання епічних та драматичних форм творення.

Так методологічно відшуковувалося практичне розмежування різних типів архітектонування.

Мине багато років, типологічні форми поділу на драму, епос та лірику окресляться з одного боку достатньо чітко, а з іншого – почнуть дифузно взаємодіяти, утворюючи все нові й нові модифікації, розширюючи тим самим образотворчі можливості зрілого мистецтва.

Довженкові «Земля» та «Щорс», маючи епічний за розмахом і лірико-поетичний за емоційним забарвленням характер, являтимуть собою твори поетики драми. Савченкові «Богдан Хмельницький» і «Тарас Шевченко», маючи так само епічний за розмахом, але ліриколраматичний за емоційним забарвленням характер, будуть вибудувані за поетикою епосу.

На превеликий жаль, сьогодні ще немає можливості розглянути типологічне розмаїття українського кіно в цілому, тим паче простежити конкретику його формування, аберацій. Для цього потрібна гігантська аналітично-дослідницька робота кінематографічної теорії й історії. Зробимо перші гіпотетичні кроки на цьому шляху, спробувавши окреслити найзагальніші контури типології українського ігрового фільму як явища. Тому зробимо стрибок через десятиліття.

Повоєнний етап руху українського ігрового кіно сформує широку палітру таких модифікацій, розвинувши попередньо набуте і сформувавши якісно нове.

Повоєнний період малокартиння означав не лише катострофічне кількісне зменшення обсягів виробництва. Він призвів до перериван-ня професійно-кінематографічної пуповини в багатьох аспектах, починаючи з кадрових (скажімо за 11 повоєнних літ О.Довженко, та й то відірваний від України, знімає лише один фільм) і закінчуючи естетично-художніми.

Однією з характерних рис українського кіно періоду відродження, початком якого умовно можна вважати 1956 рік, є суттєвий вплив на нього театральної естетики, що закономірно було викликано, з одного боку, кількістю екранізацій театральної драматургії і безпосередньої фіксації вистав, а з іншого, приходом у режисуру майстрів цього виду мистецтва. Поступове набуття професійно-кінематографічного досвіду призвело до трансформування естетичних засад театру, їх адаптації до екранних принципів художнього творення, що виражалося, в першу чергу, особливостями взаємодії драматичних й епічних принципів. Зрештою, викристалізувалися певні усталені моделі.

АРХІТЕКТОНІКА ДРАМИ ПСИХОЛОГІЧНА ДРАМА «НП» («НАДЗВИЧАЙНА ПОДІЯ»)

Героїчною драмою визначили автори жанр двосерійної стрічки «Надзвичайна подія» (1958), сценарій якої, до речі, писало аж три автори: Г.Колтунов, В.Калінін, Д.Кузнецов. А починається фільм епічним заспівом – закадровим голосом помполіта танкера, з моряками якого станеться подальша історія. Коваленко почне розповідь про те, що це було шостого травня тисяча дев'ятсот п'ятдесят четвертого року, що він дивився на дружину і сина, які залишилися на березі, і навіть не міг подумати, що розлука буде довгою...

Голос оповідача лягає на кадри того, що вже відбулося: проводи рідними моряків у далеке плавання, роботу і відпочинок членів екіпажу в морі тощо, отже, створює певну часову дистанцію між подіями і їхнім зображенням. Все це, в принципі, – елементи епічного. Та після дещо ілюстративно-оповідної експозиції зображально заявляється

наявність різних сил, що зіткнуться в активному конфліктному протиборстві. Воно починає визначатися з кадру, в якому рука чанкайшістського генерала робить помітки на карті. Піднімається апарат і відкриває групу офіцерів, які мають здійснити план захоплення танкера. Це теж експозиційний кадр, який поки що так само зовнішньоілюстративно позначає наявність загрози звичному життю одеських моряків.

Далі авторам знадобиться ще певний час, аби окреслити деякі особливості характерів дійових осіб, намітити певні контури стосунків між ними, тобто уточнити пропоновані обставини, що впливатимуть на хід подальших подій, їх перипетії, а головне, на мотиви і характер участі в них кожного з моряків.

Основним способом розгортання характеру кожного вже в експозиційній частині автори обирають дію. Для цього вони створюють конфліктну ситуацію довкола мавпочки на борту танкера (Г.Колтунов запозичує аналогічний прийом, лише з собачкою, з фільму В.Брауна за творами К.Станюковича «В далекому плаванні» (1945). Ця ситуація переростає у конфлікт команди з помічником капітана Сахаровим.

По його завершенні (команда приймає рішення про списання Сахарова з корабля) з'являється темний силует невідомого військового корабля, починається обстріл, бомбардування, здійснюється захоплення танкера.

Система чітких дієвих взаємозчеплень з прямими причинно-наслідковими зв'язками і видимими зумовленостями формує події. Кожен вчинок одного випливає з дій когось іншого, з ким його стикає конфліктна ситуація. В результаті ланцюг здійснюваних взаємозалежних волевиявлень утворює сюжет.

Команда починає боротьбу за своє звільнення. Чанкайшісти на чолі з полковником Гао домагатимуться відмови моряків від свого громадянства, фактично зради.

Навіть протокол зборів щодо вчинку Сахарова і поведінки Райського матиме значення у цьому психологічному поєдинку. Він подасть відомості про індивідуальність кожного, необхідні для ведення боротьби, в якій властивості характеру – темперамент, звички, а головне, переконання – стануть об'єктом авторського дослідження.

Логіка цих взаємозчеплювань має характер саморозвитку, вона не

лише вторує, а збігається з причинно-наслідковою системою розвитку прообразних подій. Драматична боротьба відтворюється драматичною протидією.

Закадровий голос помполіта архітектонічно виконує не конструктивну роль визначення типу творення, тобто подачу зображуваних подій через призму свого сприйняття, а суто допоміжну. Функціонально він наносить, по суті, дещо дидактичні патріотично-ідеологічні «рум'яна», які, за всієї ілюстративності прийому, виражали щиру любов авторів до такого поняття, як Батьківщина.

Цю конструктивну дидактику В.Івченко вміло прикриває інтонаційною щирістю, проникливою сповідальністю словесної дії, притаманними індивідуальності виконавця ролі Коваленка – М. Кузнецова.

Взагалі, образ-характер – основна архітектонічна одиниця психологічної драми (тут, через додавання до конструктивно-предметної сутності особливого прикметникового характеру цієї сутності, – героїко-психологічної драми), розгорнутий у фільмі В.Івченка, передусім, за допомогою акторського перевтілення, тобто всього психофізичного комплексу обробки виконавцями самих себе, а також послідовно-логічною, психологічно виправданою, багатонюансованою режисерською партитурою вибудовування динаміки вияву цих образів-характерів.

Усі пластичні і звукові виражальні засоби, загалом складові цілісного видовища – атмосфера, середовище, портрет – спрямовані у цьому фільмі на реалізацію драматичного конфлікту, який є умовою і засобом розкриття своєрідності образу-характеру – предмета авторського творення.

Використовуючи практично ті ж самі типологічні засади творення, зніме у тому ж 1958 році «Першого хлопця», а далі «Українську рапсодію» та «Квітку на камені» С.Параджанов і начебто несподівано «вибухне» у 1964 році «Тінями забутих предків».

АРХІТЕКТОНІКА ЕПОСУ
КІНОПОВІСТЬ («ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»)

Фільм «Тіні забутих предків» (1964) народжувався важко. Не востаннє, мабуть, через те, що зібралися укупі такі масштабні особистості, в чомусь споріднені, а в чомусь такі протилежні.

Фільм починається з драматичної сцени, в якій, рятуючи малого Іванка, гине його старший брат Олекса.

При всій зовнішній простоті, визначити подію цієї сцени не легко. Справа в тому, що лише на перший погляд у сцені беруть участь тільки дві особи. Насправді – їх три. Іванко кличе Олексу попоїсти, той намагається попередити брата про небезпеку, і тут у подію втручається третя сила. Саме сила, а не смерека, під яку потрапляє Олекса. Так знято. Так реалізовано саме кінематографічні можливості творення.

Іван Миколайчук у фільмі «Тіні забутих предків» (1964, режисер С. Параджанов)

Сцена починається з того, що Іванко слухає стукіт сокири. З точки зору фабули – це звукова деталь, що заміщує собою показ рубання лісу Олексою. Своєрідне pars pro toto. Водночас, вона, так і не будучи зображально прив'язаною до реально-побутової поведінки персонажа, виступає звуком тієї «невидимої сокири», яка, як складова вірувань Івана і Марічки, з'являється в сцені біля нічного вогнища.

У сцені порятування Олексою меншого братика падіння смереки не показано як рух фізичного тіла. Кадр являє собою падіння на Олек-

су чогось, що матеріально не зображується. Поведінка Олекси в кадрі алогічна з точки зору побутової правди – він досить довго стоїть, не рухаючись. Маючи можливість ухилитися від смереки, він прикипів до місця, розкинув руки, тобто захищає... Так певна мізансцена перетворюється в мізанкадр, формуючи нове значення дії.

Таким чином, драматургія сцени становить собою: попередження про небезпеку ударів «невидимої сокири» (як скаже про неї пізніше Іванко), перший удар долі, який призначався хлопцеві і якого відвернув від нього старший брат Олекса.

Із безжальної хватки смерті виривається Іванко.

Логіці метафоричного характеру сцени підкорюється її архітектоніка. Весь комплекс змістоформуючих факторів спрямовано саме на це. В коло взаємодії актори включають не лише себе, а й цього третього учасника, як об'єкт прямого, безпосереднього з ним спілкування. Камера стає інструментом творення дії, причому не доповнюючи чи корегуючи щось існуюче в кадрі як певний матеріальний феномен, а саме виражаючи своєю поведінкою змістову складову – дію як вольовий цілеспрямований імпульс.

Титри з назвою фільму, ім'ям Коцюбинського, визначенням сторіччя і написом «Карпати – забута богом і людьми земля гуцульська» вклинюються в епізод, який продовжується сваркою між Гутенюками та Палійчуками. Сварка переходить в бійку. Гутенюк б'є барткою Палійчука.

Кадр заливає кров. Полетіли криваві коні.

Очевидний метафоризм... Та метафоризм якого типу мовлення – драми, епосу, лірики?.. Логіка сцени вибудувана якось химерно...

Іванко шукає когось у натовпі, підбігає до Марічки, б'є її по обличчю. Марічка біжить засніженим берегом Черемоша, Іванко наздоганяє її, заступає дорогу, вихоплює стрічки. Марічка спробувала відняти стрічки, але не спромоглася. Іванко кидає їх у Черемош. Та Марічка цієї миті не образиться, вони ще певний час обмінюватимуться новинами і лише згодом Марічка зовсім несподівано (психологічно невмотивовано) заплаче.

Чому не від очевидної образи, а так запізніло?.. У цьому місці підстав для такої реакції не дає, начебто, ні логіка тексту, ні логіка поведінки. Та й відтворено останню не як народження дії, а як показ. На перший погляд, алогізм, режисерська невправність, а може в цьому є певна логіка... Адже вся сцена оплакування Палійчука теж побудована

певим чином алогічно – на підкресленому виконавською манерою протиріччі між жахливістю відходу в інший світ небіжчика і звичністю ритуалу відправлення служби.

Наступна частина епізоду теж двопотокова, запаралелена. В ній завершується ритуал проводів небіжчика в останню путь: іде процесія, голосить Палійчучка, проклинає Ґутенюків. Але цей подійний пласт, зображально досить розгорнутий, змістово стає відверто другоплановим. Основна подія сцени відбувається саме під час зустрічі Іванка з Марічкою – обміну новинами. Вона є процесом установлювання контакту між дітьми. Він уривається звуком трембіти, на який різкою зміною стану – переляком – реагує Іванко. Він кидається вперед. У цьому місці вмонтовується не кадр процесії, зображення якої виражав би тут фабулярний рівень змісту – похорон, а кадр чорних хоругв, які метонімічно (на сюжетному рівні) виражають собою біду, до якої наближається Іванко.

Саме з цією метою кадр з хоругвами знято суб'єктивною камерою, рух якої побудовано адекватно темно-ритмічній течії відчуття зляканої людини. Завдяки тому, що цей рух камери злитно змонтовано з рухом-кидком Іванка в попередньому кадрі, він однозначно сприймається як саме його рух. Але ж і в цілому кадр з хоругвами є рухом Іванка і Марічки як пари. Цей рух на мить призупиняється (Марічка, відступаючи, спіткнулась), далі продовжується мізансценним зламом і рухом самого Іванка. Тобто домінантою кадру є не обмін дійовими імпульсами, не смисл новин, що ними обмінюються-хваляться діти, а рух до... чогось... Сцена набуває знову-таки метафоричного змісту руху Іванка з Марічкою до долі-нещастя, яку віщує чорна хоругва. До того ж конструктивно окреслюючи, немов би віщуючи, все, що станеться з цими персонажами далі.

Форма побудови кадрів, їхня пластика, зображально- та звукомонтажна логіка – все спрямоване на здійснення цього завдання. Не логіка поведінки героїв обумовлює формозміст, архітектоніку, а характер розповіді автора про зображуване.

Епізод завершується дальнім планом, на якому малий Іванко навпростець по снігу біжить до чорних цяточок челядників у процесії. Змістовою домінантою кадру є не те, куди біжить Іванко, а від чого він утікає, намагається втекти, злякано озираючись.

У наступних епізодах з дітьми випукло виявляється одна характер-

на риса: діти – виконавці ролей Марічки (В.Глянько) й Івана (І.Дзюра) виглядають психологічно достовірними, процесними, різними. Режисер вміє добиватися такої поведінки персонажів за допомогою виконавської роботи самих маленьких акторів, тобто за допомогою того способу творення, який він вважає за доцільне тут використати.

Отже, зміни манери акторської гри, які прослідковуються в інших місцях фільму, передбачені задумом, свідченням чого є надзвичайна точність у «дозуванні» певних змістових факторів.

Далі дія розгортається після значного часового перескоку: Іван і Марічка – вже дорослі. Однак, принципи творення залишаються тими самими: кожна наступна сцена епізоду пластично зливається з попередньою, складається з декількох монтажних фраз, які відбуваються в різних місцях, з розривом у часі, але звукомонтажно об'єднані в єдину подію.

І встик – Іван з Марічкою туляться одне до одного, милуються. Іван кличе Марічку «до себе», годує ягідками лісових полуниць. Відразу ж вони танцюють біля церкви разом з іншими гуцулами. Іван запевняє Марічку, що та буде його. Марічці робиться млосно, Іван попід руки витягає її з кола. Між високих кліток для молодих деревець Марічка попереджує про своє відчуття, що не бути їм парою і т.д.

Кадри в церкві побудовані на послідовному зчепленні дій: Іван дивиться над камеру вгору, посміхається. Монтажно в блакитному «піднебессі» – обличчя Марічки, що співом просить богородицю спасти їх, спускається «з піднебесся» вниз. З тим самим проханням прямує до вівтаря, кладе на нього вербову гілочку. Підходить до вівтаря Іван, закликаний її поглядом-порухом, ставить свічку, йде слідом за Марічкою.

Всі кадри цієї фрази герої спілкуються, не просто відчуваючи одне одного, а немовби вловлюючи-передбачаючи найтонший порух кожного – обмінюються закоханими поглядами.

Для створення такого відчуття автори фільму будують рух у цій фразі по спіралі, причому рух одного немов би продовжує рух іншого.

Біля дзвіниці Іван з Марічкою щасливо усміхаються одне одному.

Кадр починається з різкого монтажного стику – після пастельної ніжності інтер'єра церкви йде дещо жорсткувате сіро-біле зображення калатання дзвона на дзвіниці, яке уриває мелодію їхнього кохання, теж стає реально-побутовим і знову поглинається мелодійністю теми закоханості. Панорама з дзвіниці на обличчя Марічки повертає на екран

пастельність. Музика вступає не синхронно, а разом з панорамою камери-погляду Марічки на Івана. Панорама-погляд Івана приводить знову до Марічки, яка, кинувши задирикувато-зазивний погляд в бік камери, виходить з кадру, перекриваючись розфокусними гілочками.

Ця розфокусність першопланових гілочок невеликою змазкою зчіплює наступний кадр з рухом у попередньому. Кадри органічно з'єднуються, хоча за положенням героїв стик некомфортний – вони міняються місцями. Та й по суті того, що в ньому відбудеться – «ходи до мене», цей кадр начебто передбачає відлюдне місце, яке ніяк не може бути біля церкви. Проте пестощі Івана й Марічки продовжуються, ігноруючи деякі життєві «нестиковки» – не за побутовою логікою розгортається сцена.

Внутрішньокадрова поведінка героїв побудована знову-таки на тонкому відчуванні-передбачуванні мікропорухів почуттів, бажань одне одного, огорнута плавною пластичною мелодією руху довколишнього. Це довкілля не має конкретно-побутових фактурних значень. Воно є пластично вираженою емоційною атмосферою їхнього однобуття – злиття і розчинення одне в одному.

Іванові й Марічці не має потреби зваблювати одне одного, боротися одне за одного чи одне проти одного, як це потім буде з Палагною. Тут герої єдині у своїх відчуттях.

Широкого метафоричного змісту набуває кадр, в якому Марічка їсть полуниці з долоні Івана. На панорамі по відкиненій у високій траві фігурі Марічки починає захльостом звучати танцювальна музика наступної сцени.

На екрані взаємодіють двоє – Іван і Марічка. Незалежно від місця дії їхні стосунки складаються і розвиваються як сімейні. Вони пестять одне одного, кохаються, турбуються, опікуються одне одним, живуть поза стосунками з оточуючими.

У більшості сцен герої лише вдвох, а в сцені танку фізично присутні гуцули не вступають ні в який контакт з героями, ніяк не реагують на поведінку Марічки з Іваном, навіть на те, що їй стає млосно. Спеціально виділено кадр, в якому товстий чоловік у гуні безтурботно продовжує їсти кукурудзу і бити у великий барабан.

Так зображально-монтажно створюється особливий світ героїв як певний стан душі. В цьому світі про все, що загрожує їм, Марічка розповідає. Тут і далі стосунки з родинами відтворюються лише через повідомлення.

Так формується принцип мікросюжетобудування. Він позаположний безпосередній поведінці героїв, ціємиттєвій народжуваності дії, а тому епічний по-суті та поетичний за характером, бо використовується перифразний спосіб відтворення явища, тематичні рефрени, поетичні тропи.

Своєрідність архітектоніки відтвореного визначається багатьма складовими, які виражають процес перетворення спостереженого життєвого явища на формо-змістову тканину твору. Тема і художній образ просвічують одне одного, співіснують одне в одному (художній образ в темі як її потенція, тема в художньому образі як його генний код).

Дистанція між ними встановлюється природою «фільтру» суб'єктивного бачення-ставлення автора, в якому є два взаємочинних фактори. З одного боку, природа бачення, що реалізується певним типом умовності. З іншого – міра очевидності авторської «фільтрації», що в межах будь-якого типу умовності може гранично виступати назовні або бути ілюзорно розчиненою в матеріалі.

Відтак за всієї специфічності стильових ознак, послідовно проведене через увесь фільм співвіднесення об'єктивного світу і суб'єктивного бачення його авторами вибудовує у «Тінях забутих предків» епічну за природою розповідь автора.

КІНООПОВІДАННЯ («КОРОТКІ ЗУСТРІЧІ»)

Повною антитезою стрічці С.Параджанова виглядає фільм К.Муратової «Короткі зустрічі» (1968). Зовні в них очевидне протиставлення: історія – сучасність; легендність – реальність; піднесеність – побутовість; метафоричність – документальність...

У якому б аспекті не розглядати ці фільми щоразу відповідні грані архітектоніки міститимуться нібито на протилежному боці. Та щось не відразу вловиме об'єднує їх. Хоча б те, що обидва ці фільми-антиподи на найбільш узагальненому рівні реалізують тему людина і світ.

Куточок кухні з горою немитого посуду і спиною жінки з олівцем у руках, яка схилилася на краєчок столу. Вона випростується, потягується і знову завмирає, підперши голову рукою, постукує олівцем по столу.

– Товариші, дорогі товариші, дорогі, дорогі товариші,.. – повто-

рює жінка на різні лади, підводиться, виходить з кадру, залишивши олівець стояти сторч біля розкритого зошита з малюнками-каракулями слова «товариші», у які зазирає своїм рухом камера. Жінка тут же повертається в кадр, знову бере олівець, схиляється над зошитом, але все ж, судячи з шумів, відкладає олівець, робить декілька кроків до посуду, зітхає: «Ой, може, посуд помити, чи залишити... Чи помити... Так завжди – то одне, то інше, ну...»

Програмно заземлено починається історія про двох жінок, які люблять одного чоловіка. Він і дві жінки – звичайнісінький конфліктний трикутник «навпаки». Скільки схожих історій знає мистецтво... Мелодраматичних. Драматичних. Трагічних.

У 1968 році К.Муратова пропонує ще одну, щоправда, таку, що геть налякає невсипуще око тогочасної редакторської «опричнинщини».

Принципу життєподібності в її реально побутовому вигляді К.Муратова дотримуватиметься послідовно. Почне з найзагальніших параметрів: вибору персонажів, пропонованих обставин.

Все гранично заземлено. Він – геолог, та ще й такий, що не хоче, аби його розглядали як комаху. Людина, практично, без імені (лише під кінець фільму у магнітофонний запис він назветься – Максим).

Вони: Валентина Іванівна – райрадівський діяч, «з гарячим жіночим серцем», за характеристикою одного з персонажів, робота і пристрасть якої – розв'язувати побутові проблеми людей, та Надія – дівчина без професії, яка після семирічки вирвалася з села, стала посудомийницею в придорожньому буфеті, потім хатньою робітницею у Валентини.

Решта дійових осіб – занурена у повсякденні клопоти, гранично конкретизована у своїй провінційній біографічності, документально «адресована», типажна. Повсякденність – сфера їхнього буття, характер інтересів і турбот. За всієї епізодичності буття на екрані, кожен з них має чітко окреслений характер, встигає визначити свою біографію, розгорнути навіть свою «історію».

Сповнена пристрасного прагнення жити в місті Люба, закоханий у неї плоскостопний, хазяйновитий «парубок», дідок, який підсідає до відвідувачів у кафе, щоб поговорити про загиблих на війні дочку й сина, вже покійний, свого часу знятий і незнятий з роботи номенклатурний Тихомиров, якому персонально підкачували на четвертий поверх воду, Зіна, яка не може вийти заміж, бо ті, від кого «відбилася», неці-

каві їй, а тим, до кого пристала, нецікава вона – це далеко не повний перелік відтворених К.Муратовою персонажів. Кожен з них – певний життєвий тип, частина того громадсько-побутового середовища, яке, в свою черги, було часточкою «Я» кожного, як члена того суспільства.

Не соціальна, на перший погляд, картина, що її розгортає режисер, виявляється широким панорамним полотном типового – характерних ознак часу, епохи.

Кадр з фільму «Короткі зустрічі» (1967, режисер К.Муратова)

Спостережливе око режисера зібрало таку кількість подробиць, живих прикмет дійсності, що їх могло б вистачити не на один епічний у жанровому плані фільм. Та усі ці прикмети зібрані довкола одного тематичного мотиву, який не відносився до суспільнозначущих, так би мовити, визначальних для долі народу, його боротьби за ствердження «високих» громадянських ідеалів тощо. Для всіх без винятку персонажів характерна одна риса – вони самотні. Зібрані докупи, усі разом, «самотності» кожного «кричать» голосно. Це не просто стан декількох, навіть багатьох людей, це – діагноз. Морально-соціальний діагноз становища людини в суспільстві закутків.

У фільмі наявні всі зовнішні ознаки «естетики документалізму» – характерного стильового напрямку світового кіно 60-х. Проте не констатацією буденності й мелодраматичністю стосунків надихається режисерське серце К.Муратової.

На перший погляд, в основі фільму К.Муратової – досить житейська і освоєна мистецтвом історія, коли дві жінки ведуть боротьбу за одного коханого. Та парадокс фільму в тому, що боротьби за нього чи довкола нього немає. Мало того, Валентина так і не дізнається про те, що Надя до нестями закохана в Максима, навіть не запідозрить цього.

Відсутність прямого протиборства – одна з визначальних ознак

архітектоніки цього фільму. Отже, перед нами конструкція не драматичного типу.

Вже в першому кадрі іронічним перефразуванням «мити чи не мити» режисер заявляє свої принципи, своєрідну антидрамну позицію. Разом з тим, фільм починається монологом – формою, що типова для драми.

Щоправда, самоспілкування Валентина довго не витримує і нехай у телефонну, але вступає в суперечку зі Степаном Степановичем. Втім, суперечка, власне, нічим не закінчується. Як затягнуту паузу, визначає героїня її підсумок і, наче нічого щойно не відбувалося і не відбулося, продовжує «репетирувати» звернення до товаришів. Вона не перемогла, але й не зазнала поразки – драматичного зіткнення не сталося. Ні на подальших стосунках зі Степаном Степановичем, ні на поведінці Валентини за протиборство, зовнішніми ознаками конфліктне, не позначається.

Автор продовжує слідкувати за подробицями буття героїні, її намаганнями заповнити себе. Саме заради цього, виходячи з композиційно-монтажних принципів організації дії, Валентина скористалася нещодавно встановленим телефоном.

Так виникає тема самотності, за дійовим проявом якої спостерігають, точніше, про дійові прояви якої звуко-зображально розповідають автори.

Та ось лунає дзвінок, виникає крупний план дівчини – в домі Валентини з'являється Надія.

Зображально тут починаються їхні стосунки, які, від моменту, коли Валентині вдається умовити Надю залишитися тут (зав'язка), до моменту, коли Надя з цього дому піде (розв'язка), фрагмент за фрагментом розгортаються у фільмі, хоча фактично (фабулярно) вони зародилися вже давно – коли Надя зустріла Максима.

Надю утримує тут, у домі Валентини сподівання зустрітися з Максимом, отже, долання цього прагнення становить наскрізну лінію змін, розвиток яких пропонується глядачеві як предмет художнього відтворення. Цей процес визначає природу динаміки твору, типологію способу розгортання його тексту.

Задля чого, з якою метою з'являється Надя в домі Валентини, тобто в сюжетному полі фільму? Адже вона спершу з'являється, і лише потім автори почнуть з'ясовувати – навіщо. З'ясовування пошириться на весь фільм і, власне, становитиме його суть, психологічну інтригу.

глядача має зацікавити, що хоче ця дівчина, яка мовчки, так довго, напружено-пильно роздивляється ту, що... стоїть перед нею.

Поведінка Наді виглядає дивною (глядач на цей момент ще нічого про неї не знає, ніяк не орієнтується в мотивах її появи). Вона нервує, не в лад відповідає, навіть плаче, проситься додому, зрештою замикається і... Тут завершується формування зав'язки фільму – Валентина запрошує Надю залишитися у неї і та, знесилена, не здатна опиратися, залишається. Саме залишається, а не приймає рішення залишитися. Прибиранням фактора цілеспрямованості режисер переводить принцип сюжетобудування з зони «драма» на зону «епос».

У зв'язку з такою трансформацією дії питання «навіщо?», «з якою метою?» з цілепокладеного (притаманного драмі) перетворюється на причинно-наслідкове «чому?» (притаманне епічному принципу оповіді, а в аудіовізуальних мистецтвах – зображування).

Зигзагоподібним, «блукаючим» характером мізансцени, відсутністю психологічного чи якогось зовнішньо-ситуаційного виправдання фізичного руху Наді формується розповідь автора про поведінку персонажа, а не розгортається логіка його поведінки.

Саме графіком почуттів, які переживає Надя при зустрічах з Максимом, визначається логіка архітектонобудування. Це стосується як характеру поведінки героїв, так і причинно-наслідкових зв'язків монтажного кадрозчеплення та композиційного чергування.

Композиційно-монтажне перекидання дії з дому Валентини, скажімо, у буфет, і навпаки – не прийом, яким часто позначають згадування чи уявляння. Водночас це не стилістичний принцип суб'єктивізації зображуваного, мовляв, оце з точки зору цього персонажа, а це – отого. Тут ця форма необхідна для створення єдності предмета зображування, тому монтажні стики прямі, шви непомітні.

Місця, в яких з'являються «перебивкові» кадри, визначає не необхідність фрагментації дії, а створення дискретної цілісності якихось відібраних моментів. Кадри в домі Наді потрібні для вираження тих фаз переживання зустрічі, які за фабулярною логікою не можуть бути виявлені безпосередньо в сцені у буфеті. Таке монтажне перекидання теж є прийомом аплікативно-метонімічного заміщення одного процесу іншим – принцип, яким широко користується епічне архітектонування і, практично, не користується драма.

Знову ж таки не драматичний, а епічний принцип бере за основу

Кадр з фільму «Короткі зустрічі» (1967, режисер К.Муратова)

К.Муратова, визначаючи природу акторської поведінки. Лише один характерний приклад – Валентина заходить до кімнати Наді.

На дуже крупному плані на обличчі Наді з'являється відблиск світла з дверей, що відчиняються. Надя заплющує очі, удає, що спить. У наступному кадрі Валентина проводить пальцем по дзеркалу, виходить з поля зору камери. Надю в цей час у кадрі не показано, Валентина монтажно дивиться в протилежний від неї бік, їхні погляди навіть у дзеркалі не можуть перетнутися через незбіг ракурсів. Отже, формується значення: «Валентина зайшла до кімнати Наді», а не «Валентина зайшла до Наді в кімнату». Перша конструкція типологічно – зі сфери епосу, друга – драми.

За таким принципом будуються не лише всі сцени фільму, а й композиційно-драматургічні складові його архітектоніки в цілому.

Життєвий матеріал, покладений в основу сценарію і фільму, давав усі можливості вибудувати камерну психологічну драму, розвиваючи традиції, скажімо, райзманівської «Машеньки», яка є яскравим прикладом цього типу архітектоніки. К.Муратова йде іншим шляхом. Одну історію вона «розпускає» на три «нитки» і сплітає їх в особливому часово-просторовому порядку. Це потрібно авторці з особливих причин.

Лінійна причинно-наслідкова форма архітектоніки драми передбачає існування заздалегідь визначеної, обумовленої природою конфлікту, логіки чергувань. Вона апріорі має певний морально-етичний модус, який, з необхідністю, детерміновано проявиться ходом подій, вчинками і переживаннями героїв.

У драматичній архітектоніці при начебто повній її залежності від волі, хотінь персонажів, вони абсолютно не вільні. Вся їхня поведінка обумовлюється сутністю характеру. Свобода в драмі – фабульна варіативність пропонованих обставин. Отелло не може не задушити Дездемони, а Хома Білоконь не вбити Василя при всіх фабулярних відмінностях поетик Шекспіра і Довженка.

Епічний тип сюжетотворення дає можливість авторам керувати виявленням певних рис характеру і, тим самим, вільніше оперувати враженнями реципієнта від зображуваного.

Наскрізну лінію розповіді К.Муратової становить процес пізнавання Надією характеру, способу життя Валентини і, зрештою, її права бути з Максимом.

Незважаючи на те, що Валентина, завдяки своєму характеру і службовому становищу, видається ініціатором дії, фактично автор слідкує за духовним катаклізмом, який відбувається з Надією. Змінюється, приймає рішення вона, хоча й перебуває начебто «в тіні» яскравішої індивідуальності Валентини.

Режисерська партитура дії побудована так, що всі моменти, коли Надя мала б приймати рішення, виведені за межі кадру. Режисер організовує сцени не вибудовуванням взаємодії, згідно з якою на дійовий посил одного персонажа інший відповідає своїм посилом, утворюючи тим самим причинно-наслідкову в'язь «крючечок-петелька». К.Муратова будує архітектонічну конструкцію за принципом паралельного монтажу.

Цього принципу К.Муратова дотримується як внутрішньокадровим архітектонуванням (глибинною мізансценою, компонувальним зі- і протиставленням, світлотональним розмежуванням на з'акцентоване і приглушене), так і міжкадровим монтажем (особливо доцільно і вишукано використовуючи перемежування комфортних і дискомфортних стиків).

Цей же принцип реалізує режисер і на рівні загально-композиційного архітектонування. Навіть там, де дві героїні, фабулярно зведені в одне дійове поле, начебто не можуть не взаємодіяти, вони фактично лише спілкуються. Кожен наступний вчинок однієї не залежить від вчинків, дій іншої. Вони певним чином впливають на наслідок, але не обумовлюють його суть, лише периферійно коригують його. Є лінії життя Наді і Валентини, тобто спілкування з одними й тими самими

людьми, аналіз одних житейських ситуацій і фактів, але авторка відтворює при цьому незалежність (не відмінність, а саме незалежність) оцінок, відчуттів, реакцій. Принцип паралелізму зберігається.

Ще очевиднішим він є у перемежуванні сцен теперішнього часу і минулого. Сцени Максим – Валентина і Максим – Надя фабулярно – незалежні. Надя не знає перипетій взаємин Максима з Валентиною. А Валентина не знає стосунків Наді з Максимом. Для драми така взаємонезалежність – нонсенс. Епос подібну архітектоніку використовує як спосіб реалізації авторського зіставлення. Це авторський хід, форма його розповіді про... долю двох закоханих самотніх жінок і безлічі самотностей, що їх оточують. Розповідь про житейську історію, а не саму драматичну історію запропонувала К.Муратова глядачеві, бо надзавдання своє визначила, як розмову стосовно часу, епохи, атмосфери суспільного буття, в якому людина почувається такою самотньою.

ЛЕГЕНДА
(«ВЕЧІР НА ІВАНА КУПАЛА»)

За зовнішніми прикметами спосіб архітектонування фільму «Вечір на Івана Купала» (1968) дуже подібний до принципів творення фільму «Тіні забутих предків». Це природно, адже в «Тінях забутих предків» Ю.Іллєнко був одним з повноправних співавторів фільму, хоча ця повноправність далася йому в результаті значної творчої і людської боротьби. Закономірно, що його уявлення про природу кіно переносяться на фільми, де він уже став одноосібним художнім господарем, що тоді проголосив теоретично формулою мало не божественної «триєдності» авторського начала в кіно – поєднання в одній особі сценарного, режисерського і операторського фахів.

Варіаціями названо фільм «Вечір на Івана Купала». Таке жанрове визначення цілком правомірне, бо як зазначено в титрах, сценарно-драматургічне тло фільму становлять мотиви оповідань М.Гоголя та українських народних казок з характерними для них персонажами – відьмами, чортами, ряджениими, – мотивами перетворень, чаклувань, ворожби.

Про особливість предмета і мови спілкування з глядачем програмно заявляє Ю.Іллєнко вже у трикадровому пролозі, своєю позафабулярністю більш схожому на епіграф.

Зміщення пропорцій (хата розміром з лелеку, що змахує крилами на її стрісі, козак удвічі менший за коня, що б'є копитом позад нього (до речі, тут використано унікальний для кіно принцип зворотньої перспективи), лубково-площинне взаєморозташування по вертикалі сюжетно-тематичних «смуг» зображуваної картини, аплікативні позизнаки представлення героя-козака і живий, побутово достовірний, конкретно цілеспрямований і смислово визначений рух-поведінка людей у цьому фантасмагоричному середовищі визначають принципову відмову від «реабілітації фізичної реальності» – генеральної засади такої поширеної тоді естетики документалізму.

На початку фільму Ю.Іллєнко немовби попереджує, що прочитання його тексту не буде простим, потребуватиме певних зусиль, як це має місце вже при знайомстві з титрами, де всупереч давно усталеній традиції не розкладені по рядках, не відокремлені один від одного учасники творчо-виробничого процесу.

Втім, історію автор викладає зовсім просту.

Кохаються двоє молодих – Петро і Підорка. Не хоче батько віддати дочку за бідного, благословляє за пана. Басаврюк спокушає парубка багатством, та, щоб добути його в ніч, коли зацвіте папороть, потрібна людська кров. Убиває Петро малого Івася, стає багатим, справляє своє з Підоркою весілля. Та немає щастя молодим – божеволіє Петро.

Не продавайтеся, на закладайте за багатство душу – начебто просте моралізаторське гасло становить пафос фільму, який – програмно виражений саме кінематографічною мовою – так несподівано звернувся до традицій народних вистав з їх всеохопними і постійними ознаками – умовністю та узагальненістю.

Одначе, ці, зовні начебто прості, фабула і лаконічна ідея-заклик виражені складно, з великою кількістю опосередкованих рішень, режисерських пристосувань.

Що ж прослідковує наприкінці 60-х років XX століття митець, який після «ідеологічної» заборони свого режисерського дебюту («Криниця для спраглих») все ж одержує постановку, та ще й на такому вибухонебезпечному матеріалі, як український фольклор?..

За зовнішніми ознаками (складом дійових осіб, тематично-фабульним характером подій) фільм виглядає зверненням автора до прадавньої, атавістичної пам'яті глядачів, нагадуванням про українське національне коріння свого народу, відтворенням його віру-

вань, звичаїв, долі – вельми характерних для епічного складу тематичних мотивів.

Що ж, саме по собі звернення до фольклорного багатства українців, навіть якби воно обмежилося ствердженням того, що ця національна самобутність є, існує і що явище це живе, вже було б гідним поваги. Насамперед, як певний мистецько-громадянський вчинок. Та не лише цією благородною метою вичерпується надзавдання фільму, за що й зазнав він долі гнаного, як і фільм К.Муратової, як наступні після «Тіней» задуми С.Параджанова, як зламана доля сценарію Л.Костенко «Звірте свої годинники» у спробі його режисерського втілення В.Ілляшенком, як і багато ще дечого у тогочасному українському мистецтві.

Загострено конфліктне, таке характерне для фольклорно-казкових структур протиборство злих і добрих сил рухає сюжет фільму. Він починається з експозиційного зіткнення Терентія Коржа з Петром – заборони хлопцеві з'являтися біля дочки та сватання Пана, яке, незважаючи на спроби Підорки налякати жениха, завершується обіцянкою Коржа віддати дочку за нелюба.

Плаче-голосить Підорка, яку батько приневолює вийти за багатого. Мається Петро через те, що «злеє око подивилося на них» і «пропадать йому».

У шинку бешкетник Басаврюк – уособлене зло – спокушає Петра багатством, пропонує продатися. Кидається у Дніпро Підорка. Петро витягує її з води і йде до Ведмежого яру, де з намовляння Басаврюка починає копати золото. Та багатство вимагає людської крові. Зважується Петро, замахується на малого Івася ножем. Чудовиська радіють з перемоги – зарізав, убив!..

Розбагатів Петро. Ліс став золотим, і все це їхнє з Підоркою. Та не приносить радості весілля. Тече з хліба кров, ввижається Петрові накритий білим простирадлом хлопчик. Тому й не гребеться Петрові у човні під час весільного обряду, крутиться він на місці, отже, не буде ладу і згоди у сім'ї, як каже прикмета напутніми словами батька.

Всім хутором будують молодим хату. Подейкують ряджені відносно несподіваного багатства Петра. Намагається відігнати, стріляє в них Корж, та в нову хату все ж входять ряджені «чорти», вимагаючи віддати золото. Підорка граблями ганяє їх по дворищу.

Божеволіє Петро. Підорка намагається з'ясувати, від чого стався йому переляк. Петро зізнається, що знову йому запаморочується.

Ряджені розігрують перед Підоркою історію здобування багатства, вимагають покаяння (скільки років ще до знаменитого фільму Т.Абуладзе!).

Петро намагається пригадати, як усе сталося. Сміється Басаврюк. Підорка пробує вимостити на даху своєї хати гніздо для лелек. Вітер розкидає його. Петрові знову мариться. Сміється Басаврюк.

Святкують вечір на Івана Купала. Спалює себе в хаті Петро. Голосить Підорка. Жінки нараяли їй віднести тлін від Петра у Київ, окропити сльозою ікони Богородиці, мовляв, воскресне тоді Петрусь.

Зі сповитими, мов дитина, черепками й сокирою йде Підорка рятувати Петра. Переймають її татари, заганяють. Не в силі їм противитися, здається Підорка. Татари передають її з одного коня на інший. Сиплеться з Підорчиного вузлика попіл спаленого Петра. Розтерзана Підорка збирає черепки.

Проїжджає хутором цариця і Потьомкін. Підорка наміряється годувати сокиру грудьми.

У Лаврських печерах богомольці, каліки, юродиві просять чуда. Підорка розповиває своє «дитя», шматками простирадла обмотує голову старця. На неї як на чудотворну накидаються богомольці.

Підорка і Петро у весільному вбранні тягнуть канат. Розрубує його Підорка. Звільнені, щасливі Підорка і Петро бігають, сміються.

За незначними винятками драматургічно-дійова лінія сюжету – струнка, з чіткими причинно-наслідковими зв'язками.

Послідовно-лінійно розгортається композиція з усіма класичними її параметрами:

вступ-експозиція – Корж забороняє Петрові залицятися до Підорки;

момент збуджувальний чи зав'язка – Корж віддає дочку за пана;

підвищення – згода Петра на одержання багатства, вбивство Івася, божевілля Петра, намагання Підорки вилікувати його;

кульмінаційний пункт – спалювання Петром себе і хати;

трагічний чи перелом в дії – голосіння Підорки;

спадна дія – похід Підорки до ікони Богородиці;

остання напруга – татари розтерзують Підорку;

катастрофа – каліки накидаються на Підорку;

розв'язка – перерубування каната;

епілог – вільні, щасливі Петро і Підорка.

Та надзвичайно своєрідно розповідає чи, точніше, мабуть, викладає історію автор.

Особливість цього фільму не в його жанровій незвичності, хоча українське кіно після Довженкової «Звенигори», як це не дивно, практично не зверталося до... казки, і лише феєрія Л.Українки «Лісова пісня» була на той час екранізована В.Івченком (до речі, свою версію «Лісової пісні» Ю.Іллєнко запропонує лише в 1980 році). Принципова особливість фільму «Вечір на Івана Купала» у специфіці кінематографічної мови, тих сукупних принципів творення, які складають архітектоніку фільму.

Родовід фільму «Вечір на Івана Купала» слід, мабуть, починати зі «Звенигори» О.Довженка. Справа не в зовнішніх аналогіях звернення до легенди, казки, народної фантастики. Йдеться про відкриття нової образності.

«Звенигора» ознаменувала свого часу цілу революцію в кіномистецтві. Зробила це тематичною новизною і несподіваною виразною формою.

Своїм фільмом О.Довженко справді ламав межі можливого у кінематографі, відкрив цілий напрямок образного мислення, побудованого на особливих зв'язках між зображеним і реальною дійсністю. Явища реальної історії постали у вигляді умовно-символічних персонажів, які діють в узагальнено-міфологізованому середовищі і часі.

Велич і значущість «Звенигори», з нашої точки зору, полягала не стільки у показі картин старовини, поєднанні подій різних епох – цей принцип був блискуче апробований хоча б тією ж «Нетерпимістю» Д.Гріффіта, – скільки у зверненні О.Довженка до особливої частини людської пам'яті. На противагу багатьом своїм колегам по професії та й самому собі, у перших своїх фільмах він звернувся не до конкретно-побутової пам'яті глядача, а до асоціативно-образної, не до безпосередньої пам'яті особи, а до опосередкованої пам'яті народу.

На новому виткові історично-мистецького розвитку фільмом «Вечір на Івана Купала» Ю.Іллєнко проривається на цей же, тоді старанно перекритий ідеологічними наглядачами, шлях. Він звертається до прадавньої історичної пам'яті глядачів, з метою збудити в цій частині суб'єктивного «Я» іскорки асоціацій і спогадів.

Своєрідність поетичного мовотворення «Звенигори» не стільки у зовнішній метафоричності (цей принцип чи не найбільше характерний для «Арсеналу»), скільки у незнаній на той час природі зв'язків між миттю сьогоденного буття (самовідчування себе в конкретному часі, місці, життєвих обставинах) і вічністю існування в тисячолітній історії (уявляння своєї минувшини на підставі сконцентрованого у фольклорі духовно-історичного досвіду).

Принципову відмінність «Звенигори» від скажімо тієї ж «Нетерпимості» становить спрямовування «локатора» асоціативних пошуків до сфери досвіду власної душі, національного світовідчуття. Це обумовило своєрідність предмету творення «Звенигори», архітектоніки її виражальних засобів. Ю.Іллєнко типологічно йде таким само шляхом.

Однією з найвагоміших специфічних ознак архітектоніки «Вечора на Івана Купала» є особливе співвідношення елементів зовнішнього вигляду і дії, якими автор формує текст фільму, та виконувані ними функції.

По-перше, це стосується самого визначення дійових осіб, встановлення хто є хто і, головне, який. Їх знакова природа заявлена вже в зображальному пролозі, коли козак-січовик несе на плечах свою хату, тримаючи в руці соняшник, а далі лежить, палить люльку. Всі характеристики-визначення його як персонажа виявлені зображенням, його зовнішнім виглядом, співвіднесенням масштабів.

Пан, піп, відьма стара й молода, ряджені, хлопчик Івась, Корж, нарешті, така значуща для сюжету фігура, як Басаврюк – усі вони зображально названі і визначені відразу, в момент самої появи. Їхні функції сюжетно не змінюються, змістова місткість не збільшується кількісно, не розвивається якісно. Це певні «шахові фігури» сюжету, роль яких – у певному місці і в певний час зробити відповідний «хід».

Петро і Підорка – постаті динамічні, змінювані. Але зміна стосується їхньої долі, а не їх особисто.

Петро полюбив, продався, загинув. У межах таких кардинальних змін простежується процес переживань, пов'язаних з генеральним вчинком – продажем душі, але сам Петро не змінюється. Він, власне, не має характеру, як це властиво казковому персонажу. Саме це, з нашої точки зору, обумовлює ту систему виражальних засобів, яку використовує Ю.Іллєнко для формування відповідного предмету свого художнього висловлювання.

Незаперечно, що у казці персонаж не безбарвний, а виступає носієм певної властивості, якості, значення. Він – чесний, працелюбний, хоробрий, вірний дружбі тощо – тобто він все ж такий-то.

У фільмі Ю.Іллєнка Петро – закоханий, відданий цій «місії» – любити. Любити саме цю, любити саме це, любити так, щоб бути готовим віддати все. Лише цією характеристикою наділений герой.

Проте, це не однозначність персонажа. Він різноманітний у виявах цієї концентрованої характеристики. Тут ми маємо справу з пафосним

принципом творення (пафос як методологічний принцип творення, а не лише інтонаційне забарвлення).

Заради реалізації цієї архітектонічної засади на роль Петра запрошено Б.Хмельницького, актора, духовна природа якого дала можливість уникнути докладності духовного життя, позбутися подробиць, як це не парадоксально для відчутного у фільмі прагнення філософської місткості.

Скажімо, І.Миколайчук, у разі затвердження його на цю роль, самою своєю природою, надзвичайно насиченою процесністю буття перемістив би вектор сюжетотворення в бік психологізму, мінімально, але з сектора епічне на сектор – драма. Б.Хмельницький умів, не виглядаючи «порожнім», бути узагальненим.

Безумовно, ролі Підорки і Петра виконують висококласні актори. Як Л.Кадочниковій, так і Б.Хмельницькому цілком до снаги відтворити психологічний процес проживання і переживання достатньої складності, але режисер використовує саме такі фарби їхньої палітри. Та навіть обравши типологічно узагальнений принцип основним при виборі самих акторів, а особливо – манери їхнього виконання, режисер дуже багато моментів вирішує не стільки за допомогою акторських засобів, скільки зображально-монтажних.

Фільм насичено кадрами-алегоріями, деталями-метафорами, природа змісту яких саме в їхній зображальності. Інколи меж одного кадру, навіть однієї статичної картинки достатньо для того, щоб «детонаційний» промінь зображеного досяг мети – збудив відповідну асоціацію у глядача.

Летять у воду палаючі колеса. Повзе рак зі свічкою. Подібні кадри-подразники «розкидано» по всьому фільму.

Взагалі Ю.Іллєнко формує подію, дуже часто опускаючи ряд дійових фаз, заміщуючи їх монтажними міжкадровими зв'язками. В результаті зміст фабулярного рівня знімається і заміщується сюжетним, який принципово не збігається з фабулярним.

Скажімо другий епізод фільму – сватання Пана – починається кадром Івася і Підорки, які купають у кориті порося. До речі, захльостом на цей кадр лягають останні слова батька з попереднього епізоду – заборони Петрові бачитися з Підоркою, завдяки чому атмосфера безтурботності, жарту перекидається й на цей епізод. Корж відчиняє Панові ворота, запрошує до господи. В хаті за столом вони п'ють, заку-

шують. Підорка з Івасем через димар вкидають порося в хату. Здіймається метушня.

Епізод завершується тим, що Корж бере гроші Пана.

Самої змови Коржа з Паном немає. Все вирішено ще до приїзду Пана. Ситуаційно очікувана подія сватання в сцені не відтворюється. Розповідається про те, як Підорці з Івасем не вдається стати на заваді намірам батька і пана. Як розв'язка колізії, пов'язаної зі сватанням, констатується, що Корж одержав за дочку гроші, тобто фактично продав її. Такий зміст формується завдяки тому, що фазу «переговорів» Коржа з Паном опущено.

Співприсутність часточок дії, а не процес безпосереднього здійснювання її в кадрі є основним драматургічним принципом загальної архітектоніки. Своєрідна мозаїчність як принцип особливого взаємовпливу самостійних складових, формує природу творення дійового ряду фільму. Це особливий, специфічно кінематографічний спосіб опосередкування певних сторін відтворюваної дійсності.

В цілому у фільмі опосередкований спосіб змалювання подій – вельми характерний і часто вживаний.

Наприклад, у момент появи козака Басаврюка та молодої відьми їх зображено не просто людьми, що їдуть верхи на кабані, хоча такої знаковості було б цілком достатньо для визначення того, хто вступає в дію. Ю.Іллєнко показує їх такими, що перескакують з одного місця вулиці в інше. Здійснено це перемежуванням одного кадру загального плану вулиці, але Басаврюк з відьмою знаходяться то ближче, то далі. (Один статичний кадр з рухом Басаврюка розрізано і перетасовано). Далі в кадрах немає процесів перетворення відьми на стару бабу, а потім на кішку. Режисер встик склеює кадри, де Басаврюк перебуває спершу поруч з молодою, потім зі старою, нарешті – з кішкою, «примушуючи» глядача самого здогадатися – це перетворення.

У фантасмагоричному фільмі, у фільмі-казці мають діяти відповідні персонажі, відбуватися відповідні події. Все це є у фільмі: чорти, відьми, ворожба, чаклування, перетворення. Тільки на відміну, скажімо, від казок О.Роу, де всі персонажі і трюки вирішені з дотриманням законів психологічно-побутової поведінки і взаємообумовлених причинно-наслідкових зв'язків, Ю.Іллєнко йде принципово іншим шляхом. Він творить не казку, а сказання, легенду. Спираючись на послідовність і закономірність психологічно-достовірної поведінки та логіки, він шу-

кає опосередкованих рішень та організації матеріалу, вже, так би мовити, один раз опосередкованого (за тематично-жанровими параметрами). Тобто, у фільмі Ю.Іллєнка ми маємо справу з двошаровим опосередкуванням: спочатку – матеріалу, потім ще й його інтерпретації.

Однією з принципових ознак архітектоніки цього фільму є також особлива композиційна будова конфлікту.

Вже з самого початку звертає на себе увагу те, що ініціатором дії, оборонцем, захисником стає не чоловік – Петро, а Підорка. Вона, а не Петро вступає в протидію з батьком і Паном, далі опирається Басаврюкові і робить це так активно, що викидає подарований ним перстень. Після цього в пряму взаємодію зі злом-Басаврюком Підорка не вступає майже до самого фіналу, що було б неможливо в драмі. Вона кидається в Дніпро, намагається порятувати Петра, аж до принесення себе в жертву. Тобто, вона протидіє Басаврюкові опосередковано, борючись з результатом його провокативно-руйнівного впливу. Лише перед фіналом, після сцени з царицею, Басаврюк зіткнеться з Підоркою знову. Він чекає її в хаті і йде геть, прогнаний наміром годувати сокиру.

Отже, у фільмі йдеться, власне, не про трагедію запродування душі, а про подвиг її порятування, про ті муки та жертви, що їх доводиться зазнавати і приносити заради ствердження ідеї духовності. Саме духовності, бо любов Петра і Підорки сформована як явище піднесене. Воно життєво реальне, але аж ніяк не побутово-плотське. Це макро- і мікрокосмос стану душі, сповненої поезії взаємо-відчуттів, єдності переживань, поривання одне до одного.

Цьому світові таїнства, відтвореному світлячками, мелодійністю пластичного руху (внутрішньокадрового і міжкадрового), протистоїть викривлений аномальний світ зміщеності. Саме ця ознака, послідовно втілювана в усіх компонентах зображуваного, і стає основною характеристикою світу, що оточує героїв. Зміщення пропорцій (хати, церкви, попи, шинкарка, цариця), невідповідність барв (соляризований світ лісу, блакитні корови) у фільмі відіграють не позначально-тематично-жанрову роль, а виступають сутнісною характеристикою середовища, в якому існують герої.

Для режисера це настільки принципово, що з 470 кадрів лише 70 – крупнопланові обличчя людей, а загалом 55% часу дія фільму відбувається на загальних і дальніх планах!

Ці цифри – не механічні кількісні підрахунки. Вони свідчать про певну тенденцію у такій важливій складовій архітектоніки, як співвідношення людини і середовища. У «Вечорі на Івана Купала» саме на цьому зроблено акцент.

Не стільки процес духовної маяти героя цікавить автора, скільки картина світу, що прирікає людину на муку в разі здійснення нею очевидно аморального вчинку, тут – убивства, зради.

Ю.Іллєнко докладно й різнобічно зображує басаврюківський світ, розгортає його зрадливу, здатну до такої різноманітної мімікрії природу.

Адже Басаврюк – теж козак, тільки наскрізь «почервонілий» – саме такою кольоровою символікою наділяє його режисер. При чому червоний колір – це не зовнішнє забарвлення Басаврюка, а колір його світіння зсередини, колір випромінювання. Ю.Іллєнко час од часу проявляє цей процес почервоніння, підкреслюючи його як сутнісну ознаку.

Вакханалією абсурдної вседозволеності, гульні, пиятики, до того ж ні більше – ні менше як на стрісі аж до падіння з неї, постає світ Басаврюка, який заганяє на грушу попа, примушує кукувати.

Подарує Підорці перстень і тут же прийде, щоб відгризти палець – таким відверто публіцистичним ходом завершить Ю.Іллєнко характеристику узагальнюючої, все-торжествуючої влади Басаврюка.

Своєрідність трансформації, яка здійснюється з постаттю Басаврюка, полягає в тому, що з традиційного уособлення зла він перетворюється на символ влади – такою ознакою наділяє його режисер.

Кульмінаційним моментом зображення цього світу є ліліпутка цариця на руках Потьомкіна. Вона «знает свой народ. Они, как только солнце встает, гопака танцуют и горилку пьют». І дядьки, які догідливо несли по пшениці саджати яблуні, покірливо виконують її владну волю – танцюють гопака.

Тут все химерно викривлено, протиприродно по формі, а головне – нестерпно принизливо по суті.

Після того Підорка сідає, щоб «вигодувати» своє дитя – сокиру.

Аж он куди тематично-смислово, он до яких узагальнюючих масштабів якісно виводить предмет зображування Ю.Іллєнко. До речі, на таку в'їдливу сатиру, як нам видається, не спромігся жоден фільм радянської доби.

Світ сліпих і калік, нещасних і вбогих проситиме чуда у ікони Богородиці – Підорки. На це моління вона витягне, майже за Шевчен-

ком, дитя-сокиру й перерубає канат, який мали вони з Петром тягнути усе життя, і звільниться. Набувають Петро з Підоркою можливість вільно рухатися, сміятися.

Отже, Підорка – це уособлення України, яка намагається порятувати свою душу в особі Петра, як частини самої себе.

Так сформовано поетичний, інакомовний за природою світ протистояння особи і влади. Це протистояння і виступає, на нашу думку, предметом творення, реалізованого принципами монтажу атракціонів – кінематографічного способу збудити глядацьке асоціативне мислення.

Таким чином, фільм є проекцією стану душі, пов'язаною зі спробою ідеологічних «басаврюків» купити душу митця, спробою знищити особистість.

«Вечір на Івана Купала» – фільм поетичний. Інакомовність як принцип мовотворення проймає всі його складові: від типології зовнішнього вигляду відтворюваного світу до метафоричності центрального образу Підорки, яка уособлює в собі не лише кохання, вірність, а й узагальнений принцип духовності, його національну квінтесенцію.

Фільм Ю.Іллєнка типологічно – діалогізована форма епосу, в якому об'єктивний світ постає у вигляді уявлень про нього автора. Предметом зображення виступає реальність, змістові промені якої, проходячи крізь суб'єктивний світ автора-оповідача, так фантасмагорично трансформувалися.

СКАЗАННЯ
(«ПРОПАЛА ГРАМОТА»)

Типологічно споріднену архітектоніку має фільм, який фактично побачить світ лише через багато років після свого створення у 1972 році, – «Пропала грамота» Б. Івченка.

«Заходьте, люди добрі. То ви хочете, щоб я вам про мого діда розказав? Гаразд. Чого б то не потішити людей побрехенькою». Так у першому кадрі запрошує глядачів до видовища легендарний від часів Довженкової «Ягідки кохання» актор Д.Капка і розподіляє серед далеко не молоденьких «бурсаків», що розмістилися на лаві перед килимом-завісою «шкільного театру», шапки-ролі: козака Василя; Василевого побратима вірного; диявола та його п'ятьох братів-розбишак; жінку Василеву, відьму, царицю-імператрицю; чорта, але доброго; козаків Івана та Петра.

Розцяцькувавши себе «калиновою» кровію, «бо ми з бою починаємо», готуються до дійства Василь і товариш його Іван. Приготувалися.

Здавалося б, тут «інтермедійні» правила гри мали закінчитися, час давати титри і починати «виставу». Та режисер продовжує заспів.

На фоні малинового знамена, що тріпоче од вітру, два вірні побратими Іван Миколайчук і Федір Стригун, обійнявшись, звертаючись прямо до глядачів, злагоджено наспівують «на здогад буряків» «Танцювала риба з раком...» Нарешті, визначають-констатують, що пора, і... рушають на бій з «бусурманами».

Лише після цього з'являються титри, які не стільки відділяють, скільки виокремлюють програмну заяву-заклик, не приховуючи відверто публіцистичного спрямування звернення авторів.

Після титрів, в яких домінує-триває на екрані визначене «за словами... М.Гоголя», починається дійство.

На середньому плані верхи, довго протримавши обличчя прикритим рукавом, розказує-вибачається про завершений бій Василь. Бій, виходячи з фонограми, що звучала на фоні титрів, і боєм то не був, а так собі – і боєм, і сміхом. Кепкує козак над собою, бо «жінка-відьма казатиме знову, що ні до чого не годен, крім як для приплоду».

Словесна дія людини, яка наче й робила щось, та так і не вчинила, яка чогось кінець кінцем соромиться, спрямована на Івана, бо до нього Василь звертається, називаючи по імені. Проте акцентована масштабом зображення, та компонуванням кадру вона спрямовується глядачеві і перетворюється на сповідь чистої, чесної, глибоко моральної людини, яка жорстко, хоч і прикриваючись іронією, оцінює себе.

– А ти, – спрямовує Василь дійовий посил товаришеві, але, не маючи права «допитувати» іншого, зводить на іронічне, – коли женитися будеш?..

Далі йде не монтажний перехід, а трансфокаторний від'їзд, який відкриває загальну картину. Цей прийом перетворює процес драматичного спілкування на авторську розповідь. Мовляв, а поруч Іванів кінь без господаря. А далі – кинувся, мовляв, Василь, та й почув останні слова побратима, який став неживий.

Саме архітектоніку розповіді про події творять внутрішньокадровий формозміст і міжкадровий зв'язок сцени, в яких психологічний процес сприйняття та оцінки відсунуто геть на периферію, приховано чи то пропущено, а назовні виведено лише кінцеву фазу, тобто власне

діяння, вчинок, результат. На екрані зображено: Василь повернув коня, далі – чи побачив, чи стурбувався, чи сполошився, чи злякався, чи... – пропущено, а відразу знову зображено... кинувся до побратима. І так далі.

Цього принципу – прибирання двох початкових фаз психологічної дії і збереження, в основному, фази самого діяння – послідовно дотримуватиметься режисер і в манері акторського виконання, і в композиційно-драматургічному співвідношенні безпосередньо розгорнутої дії з опосередковано відтвореною.

Так формують основний архітектонічний принцип фільму автори і починають дійство, розгортаючи наївно-мудре народне сказання про «похід» козака до «цариці-імператриці» з грамотою. Хоча в грамоті тій, за словами козака Петра, «уся та чортівня», а фактично Василь візьме з собою в дорогу прохання-побажання односельців: соломи на хату, ліків, щоб мати дитину від неспроможного чоловіка, служби для сироти, бо воно таке розбитне до грамоти, отого, що забула, поки бігла, баба Дзвінничка...

Малий, для якого баба замовляє просити служби у цариці, вже тут, у відповідь на перепитування Василя, чи ж хоче він служити, відмовляється, бо не хоче служби, хоче шаблю і коня...

Отже, знаючи, що насправді потрібно людям, вирушить виконувати свою місію Василь, супроводжуваний співом-благословенням.

Поява співочого тріо Н.Матвієнко, В.Ковальської та М.Миколайчук, їх подальша участь – аж ніяк не вставні репризи в сюжет фільму. І справа не в тому, що на час створення фільму це тріо яскраво уособлювало національний дух. У тексті фільму вони стають виразниками авторського начала, його персоніфікованою формою. З одного боку, вони частинка відтворюваного світу, з іншого – вони творці цього світу, ті, хто опосередковує певні фази подій у межах зображуваної фабули і хто сюжетно відчужує одне від одного ряд реальний і легендний.

Ця подвоєність «інобуття» потрібна авторам, щоб приховано реалізувати тезу-звернення до своїх сучасників-глядачів – ви творці власної історії.

Шлях до цариці виявиться шляхом не кудись, а крізь щось. Просто крізь життя, на якому Василь з побратимом-двійником, братом неживого Івана, робитимуть, що зможуть: стверджуватимуть вірність обов'язку, являтимуть взаємовиручку, боротимуться з яничарством,

нечистю, панством, але... не чужорідним, а власним.

Басаврюкізм іллєнківський тут помножиться, уособиться п'ятьма братами-дияволами, стане більш гнучким, здатним до різноманітної мімікрії, але так само не вмиратиме і не зникатиме, навіть від того, що йому з ганьбою зтинатимуть оселедця.

У результаті свого «походу» збиратимуться стріляти один в одного Василь з побратимом – аж он куди виводить начебто побутовий жест прикривання очей рукавом на початку фільму. Кульмінацією фільму робить Б.Івченко відчуття сорому-вини за те, що не можуть здолати його герої перевертнів-козаків свого-таки роду, і лише необхідність прибирати-таки з дороги каміння, яке заважає людям, утримає їх від непоправного.

Постать Василя формується як легендно-легендарна, наділена надлюдською силою, причому не фізичною, а духовною, з чітко окресленим національним коренем.

Втім, легенда-то легенда – козак Василь, а не зробив він те, заради чого вирушив у мандри, хоча й робив, і навіть більше, ніж могли інші. Ось чому автори вимушені дати Василеві можливість, хоч і з надією, але з гіркотою, поточивши баляси, випустити в путь-дорогу малого на бажаному коні з наказом служити людям!

Знову ж відвертий публіцистичний заклик-звернення до глядачів. Епічний характер архітектоніки фільму є змістотворним фактором етично-філософської концепції, яку з надзвичайною відвертістю і темпераментом відіслали автори «Пропалої грамоти» у світ.

Поетичність у фільмі «Пропала грамота» виступає, як особлива форма метафоричного співвіднесення минулого і сучасного. Реалізується вона не на рівні зовнішніх прийомів, а на рівні філософсько-етичної концепції, як це притаманним було ще Довженковій «Звенигорі».

АРХІТЕКТОНІКА ЛІРИКО-ЕПОСУ («В БІЙ ІДУТЬ ТІЛЬКИ «СТАРИКИ»)

Сімнадцять років минуло Л.Бикову, коли закінчилася війна з фашизмом. Майже тридцять років носив він враження від неї і домігся їх вираження мовою ігрового кіно.

Людина і війна. В багатьох аспектах розглянуто кінематографістами цю дилему. Л.Биков запропонував принципово свій варіант вирішення не лише змістової сутності теми, а й способу вираження.

Конструктивний модус архітектоніки ігрового фільму формується, передусім, залежно від того, як складаються стосунки між персонажами, від природи їх вираження. Специфіка будови фільму «В бій ідуть тільки «старики» (1973) визначається щонайперше саме складом дійових осіб. І перше, що кидається в очі, це «виробничий» їх характер, своєрідно продовжуючи традиції відтворення «колективного героя».

Ініціатором дії у фільмі виступає комеск Титаренко, вступаючи у стосунки зі своїм механіком Макаричем, окремо зі Скворцовим, а далі з льотчиками ескадрильї: Воробйовим, Аляб'євим, Вано, Іваном Федоровичем, комеском-1 тощо.

Всі вони, один за одним, розташуються в кадрі довкола Титаренка, який виступає своєрідним центром і до якого стягуються персонажі.

Пластична мізансцена розташування довкола Титаренка повторюється «мізансценою» драматургічною. З десяти контактів-взаємозчеплень між учасниками сцени вісім пов'язуються з Титаренком, що робить його головним героєм епізоду. Причому саме він виступає ініціатором стосунків-взаємообмінів певними дійовими імпульсами, стає своєрідним «магнітом», що притягує «силові» лінії, розгортає подійний ряд.

З каруселі повітряного бою приземляється Титаренко і, не виходячи з кабіни, примружившись від сонечка, завмре, дослухатиметься тиші. Цією паузою-фіксацією блаженної непорушності немовби визначиться точка збору для тих, хто ще в небі. І не тільки в небі, бо після паузи до Титаренка підійде також «земний» механік Макарич – так будує мізансцену Л.Биков-режисер, наділяючи персонаж Л.Бикова-актора особливою мірою значущості, роблячи його своєрідним емоційно-смисловим центром.

Один за одним злітатимуться до Титаренка льотчики-друзі-сподвижники. Злітатимуться щоб заправитися, як каже Титаренко Скворцову після начебто побіжного питання щодо поведінки останнього в бою. Заправлятися фізично, на рівні побутовому (фабулярному) пальним, набоями, варениками... А дійово, на рівні виражальному (сюжетному) кожен, включаючи Титаренка, мов та бджола, прилітає з польоту несучи «узяток» – вчинок: Воробйов – підбиття ворожого літака; Аляб'єв – завалення двох «лапотників» і драпання решти з першої дев'ятки; Вано – те, як викрутився, коли його затисли чотири «фоккери"; Іван Федорович – про першу перемогу. Навіть сусідній комеск-1, дотично проходячи повз «чужу» ескадрилью, привнесе своє – десять вирваних пробоїн, а у самого жодної подряпини.

Характерно, що у кожного персонажа подія, про яку начебто йдеться, залишається там, у минулому. Тут її навіть у формі словесної розповіді, своєрідного опосередкованого змалювання, майже немає. Льотчики приносять до «вулика» не стільки кількісно-прагматичні доповіді про результати бою, його загальну картину чи перипетії, скільки враження від поєдинку. Друзі злітаються, щоб поділитися переживаннями кожен своєї події.

Приймаючи ці «узятки», Титаренко наполягає на переживанні найбільш значущої для нього події – вони ж сьогодні над його Україною билися...

Це породжує у кожного свої відчуття рідної землі: зелені Сибіру – Аляб'євим, гір Цхеніохалі – Вано, жайворонка – Скворцовим.

Цими відчуттями і завершується сцена. Хоча кожен з персонажів дійово заряджений на спілкування, а Аляб'єв з Вано вступають навіть у суперечку, незлостиво задираються, всі вони живуть саме відчуттями. Тобто, в сцені відбувається обмін враженнями, переживаннями.

Так формується експозиційна сцена, яка має ввести в атмосферу пропонованих обставин, познайомити з основним колом дійових осіб, певною мірою окреслити їхні характери.

З цього кола персонально різних, але в цілому близьких за характером, переживань-вражень від бою виокремлюються відчуття Скворцова, який прилітає зі збентеженістю, підміченою, як з'ясується пізніше, Титаренком. Проте й він приземляється, принісши знову ж таки емоційну сферу переживань.

Кадр з фільму «В бій ідуть тільки старики» (1973, режисер Леонід Биков)

Тут, немовби побіжно, зав'язується особлива сфера стосунків, яка визначає, зокрема, подальшу долю цього персонажа, що поступово вплететься в загальну в'язь долепереплетінь героїв фільму. Однак, у цій сцені режисер робить акцент не стільки на різноспрямованості інтересів, скільки на відмінностях сформованих там, у повітрі, в бою, відчуттів.

Таким чином, предметом зображування стають емоції учасників подій.

Кожен з суб'єктів взаємодії, яка, безумовно, відтворюється в цій сцені, має свій особливий світ переживань. Ними вони обмінюються і немовби підзаряджають один одного, але не вступають ні в протиборство, ні, тим пак, у конфлікт.

Безконфліктна драматургія? Та ні, начебто мікропротистояння у фільмі присутні: Титаренко – Скворцов; Титаренко – Коник; Титаренко – комдив. А Титаренко та піхотинці у сцені «полонення» Титаренка зійдуться прямо в «рукопашній»...

У кожному з цих «вузликів» є різнополюсність інтересів, активна зарядженість на досягнення своєї мети. Є й хитросплетіння перипетій, впродовж яких кожен досягатиме свого – автори сценарію (Л.Биков, Є.Оноприєнко, О.Сацький) вміло і різноманітно формують драматургію стосунків і змальовують-виявляють ними характери. На перший погляд – типові принципи оповідності. І все ж, саме емоційна сфера домінуватиме в кожному моменті буття героїв, визначатиме їхню суть.

Загалом, фільм складається з декількох історій, перша з яких зав'язалася вже в інтродукції питанням Титаренка – чому Скворцов у бою так далеко відірвався від нього. Далі, після чергового виходу з бою, Сергій зізнається, що під час лобової атаки «зламався», подасть рапорт про списання. Титаренко спалить рапорт, доручить Скворцову довчати «жовторотиків», потім візьме собі в пару «веденим», у бою зімітує відмову гармати і, зрештою, допоможе здолати страх перед «бубновими». Пізніше, немовби спокутуючи «гріх», Скворцов не скориться благанню-наказові Титаренка стрибати, спрямує палаючий літак на ворожий ешелон і з криком «Будемо жити!» загине. (До речі, прізвище персонажа, виконуваного В.Талашком невипадкове. Л.Биков дуже любив картину Г.Чухрая «Балада про солдата», головний герой якої – Альоша Скворцов теж на якусь мить злякався і «з переляку», а фактично, здолавши себе, здійснив подвиг. У процесі формування задуму ця аналогія у Л.Бикова не виникала. Усвідомлення цієї асоціації прийшло через декілька років по закінченні фільму, про що неодноразово говорилося на частих студійних «посиденьках»).

Втім, як видно навіть зі схематичного переказу, конфлікту між Скворцовим і Титаренком нема.

За наявності конфліктної ситуації: командир – герой, підлеглий – боягуз, конфлікт не виникає, хоча стосунки послідовно розвиваються, навіть досить детально простежуються авторами. Крім безпосередніх намагань Титаренка в різний спосіб допомогти товаришеві, показано, як Скворцов чекає повернення з бою друга-командира, як відмовляється співати, як після перемоги над собою оживає тощо.

Друга історія, так само наскрізно прокреслена через увесь фільм – здобування права на політ-подвиг Коником, якого Титаренко не стільки навіть через «дрова» (розбитий при посадці літак), скільки через дитячу безтурботність (після аварії, наче нічого й не сталося, лейтенант прискореного випуску Александров коників ловить) відсторонив від польотів і призначив «довічним черговим по аеродрому». Знову ж таки – конфліктна ситуація є, а конфлікту нема. Зміна стосунків є, отже, події виникають, формуються, та конкретна фаза поведінки від реакції опонента на те чи інше волевиявлення, без чого драма як певний спосіб сюжетотворення не виникає, не залежить...

Третя з найбільш розгорнутих – історія кохання Ромео і Маші від першого випадкового дотику рук під час штовхання літака до прохан-

ня дозволу одружитися, з яким немовби побіжно звертається Ромео в паузі між грою у футбол та патетичною промовою новопризначеного командиром полку Титаренка.

Менш широко, але повнокровно і по-своєму завершено відтворено долю Смуглянки, а також дружнє опікування Титаренка командиром полку та батьківське – механіком Макаричем. І ніде, включаючи події, пов'язані з життям-буттям головного героя, конфлікту немає. Навіть у сцені побиття його піхотинцями протистояння на певний час виникає, але не стільки як конфлікт, скільки як непорозуміння, що швидко і неординарно з'ясовується.

Отже, не драматична конструкція? Конструкція не драми? Можливо – епічна?.. Ряд оповідань, як, приміром, у «Баладі про солдата» (1959)?..

Беззастережно ствердно відповісти на це запитання заважає хоча б те, що предметом зображування в першій сцені автори обрали почуття. Та й надалі почуття, емоції перебувають щонайменше в епіцентрі авторської уваги. Зокрема, це видно з участі пісні, музики загалом у формуванні аури фільму. Ліричне начало є вагомою складовою змістосформованої архітектоніки стрічки.

Відповідь на запитання про природу видовища, яке формує Л.Биков, дає розгляд загальних принципів його творення.

Наступна, після «заправляння», подія фільму пов'язана з неповерненням з польоту Титаренка.

Вона починається з кадрів чекання новоприбулими до полку «жовторотиків», коли ж ними займуться. Однак іде бій, в якому комполка не може зв'язатися з «дев'ятим» – маестром Титаренком. Цікаво, що бій безпосередньо знову ж таки не відтворюється. Його картину опосередковано «розповідають». В уяві глядача він виникає, змальований словесною дією командира полку. Принцип, як бачимо, повторюється, отже, це суттєво для обраного авторами способу сюжетобудування.

Биков-режисер майстерно нагнітає напругу: намаганням «баті» примусити Титаренка відгукнутися; метушнею начштабу, обережним наполяганням зайнятися розподілом поповнення; зриванням гніву командиром полку на культпрацівникові, «розносом» присутніх на КП; картанням Скворцовим самого себе за те, що виконав наказ і залишив Титаренка в повітрі одного; випрошуванням Макаричем запчастин для Титаренкової «дев'ятки"; забороною «жовторотикам» зайня-

ти «вільне» місце – місце Титаренка в їдальні і т. д.

Надзвичайно тонка, психологічно нюансована поведінка людей формує сцену. Тобто остання складається з низки мікромініатюр – інформаційно містких кількісно та достеменно правдивих якісно замальовок життя військових льотчиків. Зі складної мозаїчної послідовності виникає цілісна картина турботи за долю Титаренка. До речі, навіть за фізичної відсутності, саме він детонує дії, обумовлює поведінку людей. Довкола нього, знову ж таки, немовби по колу, розташовуються персонажі, що загалом характерно для усього фільму.

Разом з тим, не можна не помітити, що при досить насиченій і різноманітній поведінці учасників сутність сцени становлять не стільки вольові цілеспрямовані дії, скільки реакції. Спершу на ймовірну біду втрати, потім на щасливе її уникнення. Причому, характерною особливістю цієї сцени, як і експозиційного епізоду, є єдність відчуттів.

Навіть Скворцов, якому, в принципі, вже не співається і який у наступному епізоді відмовляється це робити, тут, по поверненні Альоші Титаренка (і не просто поверненні, а немовби новонародженні невмирущого казкового героя) співатиме разом з усіма. Після щасливого з'явлення маестро на новому «мессері» епізод, в цілому, розрішується співом «Вечірнього дзвону», в якому вже беруть участь не тільки члени співучої другої ескадрильї, а й усі льотчики.

За всієї дійової насиченості, безперервності причинно-наслідкових зв'язків предметом відтворення знову ж таки виступають почуття, емоції.

Логіку, порядок поєднання визначає не зарядженість якогось персонажа на досягнення певної мети (фактор драми) і не описуваня перипетійного чи психологічного розвитку події (фактор епічності). «Жовторотики» могли чекати і не чекати, «Джорджа з Дінкі-джазу» могли перехопити, а могли і не перехоплювати, штуцери могли бути потрібні, могли бути не потрібні – це не змінило б природи сцени. Всі її «наповнювачі» не предмет зображування, а пристосування для зображення, виявлення... знову ж таки почуттів. Їх «графік» обумовлює принципи формотворення кадрів і кадрозмін, композиційні засади сюжетобудування – всі складові архітектоніки цієї частини фільму.

Загалом, сцена виглядає своєрідним ліричним відступом про почуття людей під час... війни.

Кадр з фільму «В бій ідуть тільки «старики» (1973, режисер Леонід Биков)

Так, війна – основна пропонована обставина, в межах якої живуть – діють, почувають персонажі. Саме і лише... пропонована обставина. З погляду Бикова-режисера людина-воїн у моменти здійснення свого військового обов'язку до нього розглянута мистецтвом загалом і кінематографом, зокрема, достатньо. Його цікавить людина-воїн у момент здійснення периферійних для війни, але більш загальних морально-етичних функцій у цілому, родовід яким поклала, мабуть, стрічка «Два бійці» (1943). Щоправда, стрічка Л.Лукова являє собою традиційну ліричну драму. Фільм же Л.Бикова має свою особливу архітектоніку. Типологічно він не відноситься до роду драматичного.

Вчинків герої «В бій ідуть лише «старики» здійснюють багато. Проте Л.Биков віднаходить особливу форму відтворення цих вчинків. Вони здебільшого не стільки показані (як безпосередній процес здійснення), скільки про них розповідається, або вони пунктирно прокреслюються. А, в основному, їх переживають.

Вони опосередковано і специфічно характеризуються. Автор не стільки говорить, що вони являють собою, скільки які вони є. Так назовні активно проступає фактор епічності. Проступає, але не вичерпується і навіть не домінує.

Квінтесенцією цієї тенденції виступає зокрема кульмінаційна сцена фільму, пов'язана з загибеллю Смуглянки. Вона починається приїздом Титаренка на коні, крупним планом Макарича, зі стану якого (знову ж таки стану) Титаренко здогадується про біду. І після коротко-

го жорсткого питання – «хто?» – безжально коротка, так би мовити, кінечно жорстока відповідь – «Смуглянка».

Монтажна синекдоха – склянка з окрайцем хліба зверху замість самого Смуглянки і льотчики другої-співучої довкола.

Розповідь про Смуглянку: бій, його відчайдушну атаку, про хлопчачі уподобання, зокрема, любов до Єсеніна, про маму Дусю, проводи на фронт.

Намагання Ромео утримати Коника від сліз.

Нарешті, «диригентський» змах Титаренка, і, мов виплеск назовні почуттів кожного зокрема і всіх разом, – повітряний бій, злитно сплавлений з синекдоховим заміщенням Смуглянки мелодією його пісні.

Особливістю цього монтажного шматка є вибудовування не перипетійної драматургії бою, а формування пластичної мелодії – особливої форми вираження почуттів специфічно кінематографічними, зображально-монтажними засобами.

До речі, конкретною своєрідністю цього рішення є вибудовування пластичної мелодії за особливим принципом темпоритмічного, а не метроритмічного збігу музики і зображення.

Музична фермата другої чверті першого такту стає виразником крику-болю, який виривається з душі Титаренка, як спільний для всіх льотчиків. У монтажному контексті він темпоритмічно сплавлений у пластичну мелодію і перетворюється на акт відплати. Його здійснення реалізовано вибухом танка, залпами «Катюш», скиданням бомб і...

За допомогою переходу музики в шуми... з образно-метафоричного режисер повертає глядача в конкретику бою, який стане узагальнюючим, але реально-побутовим образом продовження воєнного життя і послужить вихідною подією наступної сцени – побачення Маші і Ромео, його освідчення в коханні.

Таким чином, подією сцени є не загибель Смуглянки, а переживання цієї втрати.

Не відтворена зображально подія фабули стає кульмінаційною точкою сюжету. До того ж, не просто кульмінаційною, а ще й розташованою точно в місці золотого перетину. Дивовижне відчуття гармонії!

Історія кохання Маші і Ромео. Начерками, пунктирно прокреслюють автори їхні стосунки. Власне історії кохання у стрічці немає. Є історія того, як не здійснилося, не сталося кохання.

Ця змістовність з'являється не як результат-оцінка зображеного, а

як сукупність значень зображених саме так, саме таких моментів. У них, в їхній течії зображено можливість кохання, а не його буття. Так назовні виходить знову-таки ліричне начало. Ліричне не за характером, а за природою, що знайшло своє практичне екранне втілення в цілому ряді фільмів прибічників поетичного кіно ще німого періоду, зокрема «авангардистів» А.Ганса, Ж.Дюлак, А.Шомета, Ф.Леже, В.Рутмана, О.Фішингера і т. д.

Фільм Л.Бикова реалізує це начало не в такому гранично оголеному чи загостреному вигляді, як це робили «авангардисти», навіть з поправкою на час. На відміну від принципів архітектонування, конструктивну основу яких становив специфічно виражений пластичний ритм, фільм Л.Бикова – сюжетний. У ньому відтворюється конкретне реальне життя, змальовується цілий ряд характерів. Основу стрічки становлять достовірні спогади військових льотчиків, які Л.Биков багато років збирав, апробовував спершу в концертному варіанті і, нарешті, втілив на екрані у вигляді конкретних образів-характерів, їхніх вчинків, поведінки, доль. Однак при всій неподільній комплексності людської поведінки як такої ця достеменність життя, його фактологічна основа цього разу, у цьому конкретному фільмі відображується через передачу почуттів, переживань, що є класичною, фундаментальною ознакою лірики. Специфічно кінематографічної лірики.

Щоправда, лірика як один з родових типів відображення життя передбачає не лише оперування чуттєво-емоційною природою предмета відтворювання, а й наявністю ліричного героя-автора, суб'єктивні відчуття якого й стають цим предметом.

Фільм Бикова-режисера і в цьому плані відповідає архетипу ліричного. Епілог фільму, в який так настирливо намагалася втрутитися редактура всесоюзного кінокомітету вимогою замінити фінальну пісню М.Фрадкіна та Р.Рождественського «За того парня», робить зображене до того згадкою. Однак, не об'єктивним відтворенням минулого, а суб'єктивним переживанням зустрічі з ним. Назовні виходить часова двошаровість фільму, яка незримо присутня в способі його творення, в його структурі. Биков-режисер і Биков-виконавець у фільмі – то не одна людина. Точніше, мабуть, не тотожна. Биков-актор – це форма ліричного самовиразу Бикова-режисера, для якого навіть війна – це певний стан душі, душі людини, особи, зарядженої на добро, товариськість, довіру, самопожертву...

Констатуючи наявність у фільмі «В бій ідуть тільки «старики» ліричного начала, необхідно відзначити очевидну присутність у ньому й такої риси, як сюжетність.

Фільм складається немовби з декількох історій, певним чином переплетених і об'єднаних. Характер принципу поєднання теж виступає носієм певної родової ознаки.

Основні історії-долі (Скворцова, Коника, Ромео з Машею) існують у фільмі як три, в принципі, майже самостійні потоки. Між собою вони фабулярно практично не перетинаються, у будь-якому разі одна від одної не залежать. Відсторонення Коника від польотів ніяк не впливає на долання себе Скворцовим чи взаємини Ромео з Машою і т. д. Формально (з точки зору форми) всі вони різною мірою пов'язані з Титаренком, але цей зв'язок від відносно сутнісного в історії зі Скворцовим (Титаренко провокує активну участь Скворцова в атаці) приходить до цілком периферійного, практично не значущого в історії з Ромео і Машею (прохання дозволу на одруження виступає у фільмі певною характеристикою часу, а не драматургічним вузликом, який впливає на взаємини закоханих).

Зовнішня композиційна структура фільму Л.Бикова подібна до «Балади про солдата» Г.Чухрая, але принципово відрізняється природою своєї цілісності. Всі епізоди всіх історій забарвлені почуттями ліричного героя-автора, які й становлять предмет відтворення.

Для фільму «В бій ідуть тільки «старики» характерна двоплановість зображення людини – і в її вчинках, і в переживаннях, які викликані ними у оповідача, що є ознакою ліро-епічного жанру. Отже, і на рівні кадру, і на рівні композиційного цілого (а зрештою, на рівні предмета відтворення) для фільму Л.Бикова характерне домінуванння ліричного начала при загалом лірико-епічному типі архітектоніки.

Взагалі освоєння в кінематографі ліричного начала починалося особливо.

АРХІТЕКТОНІКА ЛІРИКИ («ТА, ЩО ВХОДИТЬ В МОРЕ»)

Від часу свого народження кінематограф звернувся до емоційної складової людського духу як з точки зору предмета відтворення, так і з погляду характеру ставлення до зображуваного. Поперва, він не мав потреби відтворювати, а робив спроби повторити, ілюстративно фіксуючи знайдене іншими мистецтвами, щонайперше, мюзик-холом, естрадою, цирком. Та швидко відчув, що фіксація «внутрішнього жесту», вираження емоційно-чуттєвої сфери переживань за допомогою лише пластики виконавців не витримає конкуренції з «живою натурою». І почалися пошуки можливостей, притаманних власній динамічно-зображальній природі. Відразу була визначена сфера таких пошуків – особливі можливості творення внутрішньокадрового і міжкадрового ритму.

Ще в1925 році, ставлячи питання про відносини між цими факторами, Р.Клер говорив не лише про закономірності «зовнішнього руху» фільму, а й про переходи від об'єктивного до суб'єктивного, коли «глядач, який бачить на полотні далеку автогонку, раптом кинутий під гігантські колеса однієї з машин, слідкує за спідометром, бере до рук руль. Він стає актором і бачить, як на віражах зірвані з місця дерева провалюються в його очі» [5].

Тим часом, повстаючи проти перетворення кіно в «стічну канаву гидкої літератури», проти хибного, з її погляду, оповідування, ліричне начало як «чистий рух, що породжує емоції» маніфестувала француженка Жермена Дюлак. Вона стверджувала, що перші кінематографісти, які вважали майстерністю надавати синеграфічній дії оповідну форму, розцяцьковану нісенітними вигадками, зробили помилку, обтяжену серйозними наслідками. Останніми вона вважала розквіт літературної і драматичної форм оповідного кіно.

Звертаючись до досвіду суміжних мистецтв, серед яких, за Ж.Дюлак, живопис може викликати емоції єдино силою кольору, скульптура – об'ємом, архітектура – грою пропорцій і ліній, музика – поєднанням звуків, вона прослідковує зародження сугестивного кінематографа, в якому візуальна симфонія, ритм комбінованих рухів, не пов'язаний з персонажем, створюють емоцію.

Позначені нею віхи: «Кармен з Клондайка» Т.Інса, «Лихоманка» Л.Деллюка, «Колесо» А.Ганса, нарешті «Кабінет лікаря Калігарі» Р.Віне

давали підстави сумніватися, що синематограф – мистецтво оповідне.

Не виправдалися надії Ж.Дюлак на «чисте кіно», але здійснені нею та значним колом однодумців пошуки заплідили кінематограф цілим рядом ідей, практично ствердили в правах спроможність зображального відтворення динаміки «перебігу емоції», як трохи пізніше визначить цей процес С.Ейзенштейн.

До речі, ще в 1912 році в есе італійського футуриста Бруно Каррадіні «Абстрактне кіно, хроматична музика» виникла ідея створити кінематографічний живопис за аналогією з музикою. Ідея, що значною мірою знайшла відгук, хоча б в експресіоністських етюдах Л.Бюнуеля.

Паралельно з освоєнням емоційної сфери як безпосереднього предмета творення кінематограф віднаходив і апробовував різноманітні способи вираження авторського «Я».

Почавши з фіксації видимої предметності навколишнього світу, оператори, а пізніше – режисери звернулися до вибудовування внутрішньокадрової атмосфери, створення в кадрі та у фільмі в цілому настрою. Візуальна обробка зображуваного світлотональними та оптичними можливостями доповнилася пошуками в сфері декоративного мистецтва. Зрештою, ці спроби привели до ствердження повноправності трансформування предметного світу кадру, про що свідчить всесвітнє визнання хоча б фільму Р.Віне «Кабінет лікаря Калігарі». Теоретично цьому сприяла поява поняття «фотогенії» Л.Деллюка, статей Л.Арагона, Ж.Лагленна, Ф.Леже, Ж.Епштейна. Суттєвий внесок у цей процес зробили експерименти Л.Кулешова.

Втім, знадобився якісний стрибок, здійснений, насамперед, Дз.Вертовим та С.Ейзенштейном, аби поняття «ставлення» стало цілісною системою засобів обробки всіх стадіальних форм матеріалу, способом вираження авторського «Я» як органічної єдності об'єктивного і суб'єктивного начал. Стало категорією естетичною.

Пізніше воно викристалізувалося в особливу форму вираження суб'єктивного «Я», яким стало поняття «внутрішнього монологу», честь формування кінематографічного різновиду якого історики кіно віддають С.Ейзенштейнові. Правда, варто зазначити, що можливості «внутрішнього монологу» в кіно прогнозував ще маловідомий французький дослідник Андре Берж у статті «Кіно і література», яка побачила світ ще в 1927 році.

Стаття А.Бержа явно була відома С.Ейзенштейну – настільки збіга-

ється його посилання на історію питання з текстом статті. Втім, саме С.Ейзенштейн розробив безпосередньо кінематографічну методологію реалізації «прийому скасування відмінностей між суб'єктом і об'єктом» у відтворенні переживань героя. Як висновок своїх методологічних роздумів, С.Ейзенштейн підкреслював, що «справжній матеріал тонфільми, безумовно, – монолог» [6] і що методом внутрішнього монологу можна будувати речі не тільки ті, що зображують внутрішній монолог.

Сформульована ним методологія відтворення внутрішнього монологу є фактично квінтесенцією вираження ліричного начала в кінематографі, як такого.

У практиці кіно, а особливо телебачення, це начало існує не лише як фрагмент цілого чи складова частина його змісту. В аудіовізуальних мистецтвах ліричне існує ще й у вигляді специфічних за природою творів, навіть цілого жанру, підтвердженням чого є твори «авнгардистів» 20-х років.

Своєрідий пласт модифікацій ліричного становить музичний фільм, кіноопера, кіноконцерт, а особливо екранізації пісень, зокрема українських, чим, скажімо, ще у 1936 році плідно займалися, на «Українфільмі» режисери під керівництвом І.Кавалерідзе. Звернімося до часів значно ближчих, зокрема, до нашого національного кінематографічного доробку 60-х, тим паче, що в ньому є яскравий приклад лірики – фільм «Та, що входить в море» (1965).

Фільм Л.Осики та М.Бєлікова (тоді оператора) починається кадрами панорам по людях на пляжі, поміж якими молода жінка несе на руках дівчинку. Зовні все життєподібно, цілком звично, до брутальності конкретно, побутово різноманітно і характерно для переповненого морського пляжу – мрії кожного відпускника тих часів. Тільки якось дивно поводить себе молода мати, занадто міцно притискаючи до себе дочку, прикриваючи її собою від зовсім незагрозливих відпочивальників. Одначе їх занадто багато, вони дуже скупчені. Кожен зокрема – знайомий, бачений, звичний, а всі разом являють собою не збільшення кількості. Вони вже суцільна спітніло-зомліло-стадна маса. Це біоенергія, а не сума персоналій. Автори не описують їх, а зображально відтворюють своє відчуття цієї маси.

Так само і мама з дочкою. Із зображальної точки зору перед глядачем істоти без біографії чи, точніше, з надбіографією – такою мірою узагальненості наділяють автори фігуру матері вибором фізичної і ду-

ховної фактури актриси (А.Лефтій), заданістю стану, відверто безпідставною заряджeністю на захист дитини, антипсихологізмом. У візуально-реальному середовищному місиві рухається нетілесне, летюче створіння – відчуття духовності.

Все відтворене далі теж не сфера реального часу, місця, дій. Все не просто зчеплювання окремих фаз поведінки, випадкових постатей, невизначеності біографій. Все відчуття, враження, якими діляться автори з глядачем. Не лише спосіб зображування сюр-історії. Предмет відтворення – внутрішній світ авторів у безпосередньо звуко-зображальній фактурі тексту.

Трансформація ліричного в кінематографі має декілька етапів. Сформувавши свою естетику за часів німого кіно як зображально-пластичне вираження емоційної сугестії, пройшовши етап кардинально якісного стрибка у форми внутрішнього монологу, це явище зазнало принципових змін у звуковому кіно. Кінематограф немов би відступив до ілюстративно-зображальних форм сюжетної музичної комедії, кіноконцерту, багато в чому – кінооопери і кінобалету. Але водночас принципово проривався до образних рішень, використовуючи традиційні жанрові форми і створюючи нові, починаючи з мюзиклу і завершуючи, так би мовити, квінтесенцією ліричного – відео-кліпом.

Але внутрішній світ у його безпосередньо сугестивних формах не дуже цікавив «номенклатурне» керівництво радянських часів, тому творам цього напрямку в тематичних планах студій місця практично не знаходилося. Соціально значуща проблематика – генеральний напрямок репертуарної політики радянських часів, тлумачачи поняття соціальної значущості, як правило, вульгарно-поверхово, спрощено. На цьому шляху в українському кіно були відверто-пропагандистські, ілюстративні твори, були й фільми активно-наступальні, образні. У 1968 році паралельно зі вже згадуваними полярними стрічками «Короткі зустрічі» і «Вечір на Івана Купала» виходять два історичні фільми, один з яких відноситься до традиційно-біографічного напрямку, добре освоєного ще за сталінських часів, інший торкається однієї з трагічних сторінок українського народу – епопеї еміграції західноукраїнських селян. Обидва повністю позбавлені зовнішнього метафоризму, охоплюють проблеми соціуму в цілому, простежують конкретні долі зі значним домінуванням у них психологічних моментів. Але історики кіно відносять їх до різних і навіть протилежних мовно-виражальних ніш.

СОЦІАЛЬНА ДРАМА («ПОМИЛКА ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАКА»)

Фільм Т.Левчука «Помилка Оноре де Бальзака» починається зі своєрідного епіграфа – звернення Бальзака до нащадків з «настановчим» визнанням-оцінкою останніх років його життя як «гіркої чаші краху надій». Так з'являється у фільмі один з його героїв – сучасний Бальзак. Бальзак, який не лише «дожив» до кінця 60-х XX сторіччя, а й має потребу поділитися власним життєвим досвідом щодо певного предмета. Заради цього письменник приходить з 50-х років XIX століття у другу половину XX. Сутність цього предмету, щонайперше, й обумовлює вибір засобів реалізації – ту систему мовно-виражальних засобів, яка складається (або не складається) в цілісність архітектоніки твору.

Крім передтитрового прологу, фільм має ще 39 епізодів, але лише у 12-му епізоді відбувається зустріч головних героїв – Бальзака з Ганською, хоча саме їхні стосунки становлять основу авторського інтересу. До цього у фільмі одинадцять епізодів тривалістю майже 700 метрів. Для експозиції начебто забагато...

Крім такого, явно ненормального композиційного перекосу виникає питання щодо функції цілого ряду сцен, зокрема, пов'язаних з такими персонажами, як Давидов і Москаленко. Невже їхня поява в сюжеті – це випадкові зустрічі, які мають охарактеризувати певний соціально-психологічний стан суспільних відносин того часу?.. Адже на вирішення питання – здійсниться мрія і надія Бальзака побратися з Ганською чи ні – вони, на перший погляд, ніяк не впливають. Якби це було так, ми мали б справу з епічним принципом розповіді про події епохи, самодостатніми з точки зору змісту і композиційно випадковими в лінійному причинно-наслідковому ланцюгу подій... То, можливо, вони, все ж, беруть участь у формуванні стосунків Бальзака з Ганською?..

Такого ж роду запитання виникає щодо ролі і функцій епізодів, пов'язаних з Левком і Мариною. Якщо Давидов і Москаленко – постаті епізодичні і, так само як видавець Госслен, лихвар Гальперін тощо, покликані окреслити певне середовище, в якому діють герої, то взаємини Левка з Мариною – це розгорнута самостійна історія кохання, безжально зруйнованого волею кріпосників-самодурів.

З точки зору інтересу Бальзака, його мети одружитися з Евеліною

сцени з Левком і Мариною теж виглядають не обов'язковими. Вони безпосередньо, напрямки не впливають на вирішення питання, чи з'єднаються люблячі серця. Хоча явно видно, що саме історія з Мариною становить один з основних драматичних вузлів фільму.

Мало того, брутальний удар Ганської у момент, коли Марина благає у Бальзака порятунку, стає причиною того, що Бальзак розриває сторінки рукопису своїх «Селян». А через дві сцени помста Левка і покарання винних у смерті Кароля обумовлюють кульмінаційне визнання Бальзаком правдивості свідчень і оцінок Кюстіна (спростування яких домагалася Ганська) і в результаті примушують Оноре виїхати, до речі, не з Верховні конкретно, а з України взагалі.

В цілому дійовий стрижень фільму становлять стосунки Бальзака з Евеліною Ганською, проблема їхнього одруження.

Що ж, історій кохання мистецтво знає багато. Ще одна?.. Адже Бальзак по-справжньому закоханий в Евеліну. П'ятнадцять років живе між ними це почуття, і ось, нарешті, з'явилася можливість з'єднати свої долі. До цього треба докласти багато зусиль – одержати височайший дозвіл на поїздку до Верховні, здолати супротив родичів Ганської, переступити через лихослов'я і зневагу оточення графині тощо.

Зовні начебто такого роду перепони необхідно здолати Оноре для досягнення такої жаданої мети – з'єднатися з Евеліною. Чи робить він це?.. Що стоїть на шляху їхнього кохання, точніше, як вибудовують завади одруженню Бальзака з Ганською автори?..

Відповідь на це питання дає логіка вибору сцен та їх чергування – адже композиційне співрозташування та зчіплювання є узагальнювальною системою реалізації авторського задуму.

Уже в першій сцені з Гюго йдеться про ножиці в поведінці Бальзака, який честолюбно прагне в прославлені салони до тих самих, кого безжально викриває. Заради бажання порадувати Ганську творами Рембрандта, іншими картинами і гобеленами Бальзак іде на зіткнення з кредиторами, в принципі, принизливо ховається від них.

Непослідовність Бальзака опосередковано підтверджує поведінка Миколи I, який гнівається через те, що той виставив його на посміховисько всій Європі, хоча й погоджується використати перо Бальзака.

Цей мотив розвине і далі домагатиметься його виконання Ганська. Відразу після зустрічі з Бальзаком вона попросить його бути гречним з найповажнішими і знатними родинами, що зібралися у неї.

Тут же розвивається мотив протидії одруженню Ганської з Бальзаком оточення графині, яке, зокрема, Кароль та княгиня Конецпольська, дивиться на наміри Бальзака, як на відверте шахрайство. Кароль навіть вступає у прямий конфлікт з Ганською, обстоюючи свої права на частку маєтностей графині.

Отже, на шляху до щастя Бальзака стоять соціально-майнові інтереси людей певного класу... Вельми поширений і характерний для критичного, а тим більше, соціалістичного реалізму принцип відбору і розведення на різні полюси фактів. Та навіть побіжний погляд на принципи сюжетобудування робить очевидним те, що не реалізація соціального протистояння лежить в основі фільму. В такому разі він справді виглядав би ланцюжком розрізнених ілюстративних епізодів.

Вихідна подія першої післятитрової сцени на набережній Сени – рішення Бальзака їхати у Верховню до своєї коханої – графині Евеліни Ганської.

Партитура дії – Гюго відмовляє друга від честолюбного прагнення потрапити в прославлені салони. Бальзак переконує Віктора у щирості почуттів Евеліни до нього, досадує стосовно того, що Гюго, образивши Лекрокера, дає привід останньому написати про них як про заколотників.

Отже, в сцені наявні:

а) протилежність позицій – Гюго не вірить в успішність подорожі до Росії, Оноре ж переконаний, що зустріч з Евеліною вирішить усе;

б) обопільна наявність мети – у Гюго відмовити Оноре від поїздки, у Бальзака – переконати друга в її доцільності;

в) намагання зачепити «струни душі», які виявляють їхні характери – у Гюго, передусім, сталість переконань, у Бальзака – темпераментність, закоханість, певною мірою гоноровитість тощо.

Таким чином, сцена має всі ознаки архітектоніки драми.

Внутрісценний мікропоєдинок з Лекрокером – гостроконфліктний, аж до того, що наприкінці робить Гюго та газетяря ворогами.

На протидії будуються й наступні сцени. Кредитори домагаються сплати боргів Бальзака – слуга вкотре обманює їх. Видавець Госслен пропонує угоду на видання нових творів – Бальзак погрожує «відставкою». Граф Орлов переконує Миколу Павловича дати Бальзакові візу – імператор змушений погодитися...

Таким чином, епізод являє собою ланцюг долань перешкод:

у безпосередніх зіткненнях – застережень Гюго, вимог кредиторів, буркотіння слуги Франсуа, зваблювань-обіцянок Госслена...

чи...

у опосередкованому протистоянні – гнів імператора...

Епізод завершується згодою Миколи I видати візу Бальзакові. Ситуація кардинально змінюється. Бальзак радіє з перемоги. Та, на перший погляд, не змінюються залежно від цього подальші стосунки... З Гюго, кредиторами, імператором Бальзак у пряму взаємодію не вступає, та й не стосунки з ними розгортатимуть далі автори фільму. Боротьба оточення Ганської з її наміром вийти заміж за Бальзака становить пружину драматичної напруги, яка триматиме сюжет фільму. Та сюжет чи тільки фабулу?

Вже у першій сцені протидія Бальзака і Гюго нічим не завершується. У результаті обміну «уколами» вони не стали менш друзями чи трошечки ворогами... Їхні стосунки просто уриваються. Чому або для чого – відповідь у предметі зображення, а звідси в принципах акторського виконання, режисури руху ролі.

Протягом усього фільму Бальзак практично ніде не вступить у пряме протиборство ні з ким. Навіть у кульмінаційний момент, коли Ганська, на відмову Бальзаком спростувати «брехню» Кюстіна, заявляє, що він приїхав надаремне, герої у конфліктну боротьбу не вступають. Бальзак їде з України, а в Парижі під час революції (!!!) продовжує мріяти і добиватися Ганської, немовби стосунки між ними не треба з'ясовувати.

Сцену Бальзака з Гюго продовжує сцена-кадр в Академії мистецтв, в якій критик Сент-Бев запевняє президента Академії, що через 20 років ім'я Бальзака ніхто не згадає.

Зовні сцена виглядає ілюстрацією до слів Оноре у попередній сцені про те, що Академія перед самісіньким його носом зачинила двері. Драматургічно ж вона служить зав'язкою роздумів-сумнівів, які охоплюють Бальзака і логіку яких послідовно простежує режисер.

Цими сумнівами-роздумами, реалізованими не стільки смислом слів, скільки словесною дією, психофізичною поведінкою, співвідношенням тексту і підтексту ділиться з Віктором Оноре. Для цього йому потрібен друг. Водночас – вирішити він має сам. Вирішити не може, бо не вистачає знань, відчуттів, спостережень. За ними й їде до Верховні Бальзак.

Так вирізьблюється драматургічний стрижень фільму. Згідно з

ним, реалізуючи його, здійснюється вибір подій, персонажів, встановлюється певне їх чергування, логіка зв'язків.

Фабулярна зв'язка – одержання візи на поїздку до Верховні – не збігається з сюжетною, яка міститься в сцені з Гюго, де друг виводить назовні ці внутрішні сумніви, ставить Оноре перед необхідністю визначитися в тому, що мучить Бальзака і як людину, і як письменника...

Прохідні з точки зору фабули кадри проїздів карети Бальзака до кордону Росії не залишаються функціонально-географічними, бо в цей момент іде згадка про Лауру Берні, під впливом якої Бальзак приймає рішення боротися з Академією.

З точки зору фабули не обов'язковим є ряд сцен, пов'язаних з археологічними розкопками Давидова та Москаленка, але вони виявляються доцільними, як складові боротьби за справжність, дослідженням чого займаються ці науковці і патріоти.

Вся лінія кохання Марини і Левка, програшу Каролем Марини і помсти Левка не має прямого стосунку до історії кохання Бальзака і Ганської. Та саме вона стає основою тих спостережень, які приводять Бальзака до думки, що він так і не напише бажаних для Ганської сторінок «Селян».

Перед Бальзаком стоїть основне питання – про що і як писати. Воно бентежить, не дає спокою, примушує рухатися, діяти, сподіватися, страждати, зазнавати відчаю, помилятися, зазирати собі в душу тощо.

Фрагменти оточуючого життя, драматургічні вузли автори обирають і організовують так, щоб дати поживу героєві для його зіставлень, аналізу, переживань і в результаті – зробити вибір.

Біографічно-хронікальні факти-сцени життя письменника, як сторінки щоденника, формально об'єднуються однією дійовою особою, суттєво – процесом вибору, що його має здійснити Бальзак.

Предметом режисерського аналізу і показу виступає драма митця, змушеного жити в певній реальній дійсності, зважати на її закони та умови. Ця тема взагалі буде однією з найболючіших в мистецтві кіно того часу – згадаймо хоча б фільми «Андрій Рубльов» (1971) та «Дзеркало» (1975) А.Тарковського.

Безумовно, у фільмі «Помилка Оноре де Бальзака» наявні ноти соціологізації, розведення героїв на різні полюси за цими ознаками, використання соціального становища в якості мотивів поведінки тощо. Інколи цим мотивам бракує психологічно нюансованого наповнення,

І. Миколайчук в фільмі «Помилка Оноре де Бальзака» (1969, режисер Т. Левчук)

хоча основним виражальним інструментом режисури в цьому фільмі виступає актор, матеріалом якого виступає саме дія, та ще й психологічно-побутова за характером.

Послідовно дотримуючись цього принципу, Т.Левчук обирає виконавців, здатних максимально наповнити подробицями духовного життя кожну мить буття персонажів на екрані, передовсім, В.Хохрякова, Р.Ніфонтову – акторів Малого театру, школа якого найбільш адекватна обраним Т.Левчуком принципам.

Режисер запрошує на роль Левка І.Миколайчука і використовує його унікальну здатність не просто наповнювати, а доводити до максимальної дієвої місткості будь-яку фазу стосунків. У результаті фігура-знак знедоленого кріпака перетворюється на живу людину. Підтримана вмінням В.Заклунної послідовно і докладно відтворювати процес дії, вибудувана лінія безсилля перед владою (тут конкретно – владою пані) викликає співпереживання глядача.

Психологічно-побутовий принцип творення образу-характеру, той самий принцип, проведений у зображуванні середовища дії, причинно-наслідковій взаємообумовленості монтажно-композиційних чергувань, дає всі підстави вважати фільм психологічною драмою. Проте визнати це заважає цілий ряд факторів.

Т. Левчук безжально обрубує такі необхідні для психологічної драми кінцівки взаємин, вводить зовні начебто ілюстративні сцени з життя багатих і бідних, демократів і монархістів, бо вибудовує соціальну драму. Точніше – соціальну монодраму.

МОНОДРАМА («КАМІННИЙ ХРЕСТ»)

Не такій давній, але теж історії присвячено зовні абсолютно протилежний за принципами мовотворення, знятий у тому ж 1968 році фільм Л.Осики «Камінний хрест».

Він починається з наддальнього плану розірваної навпіл вертикальної площини землі, по якій видираються селянин з конем – тягнуть на гору воза. В принципі, кадр – динамічний пейзаж.

Пейзаж – явище зображальне, але притаманне й епосу. У драмі через обмеженість театрального простору він практично не використовується. Хоча хто не був присутнім при шквалі оплесків, коли по відкритті завіси на сцені з'являлося творіння художника – сценографічне вирішення, в тому числі й пейзажу. Втім, це, все ж, винятки, а кінематограф використовує пейзаж дуже часто. Щоправда у різних функціях...

Звертаючись до цієї проблеми, О. Довженко ставив її свого часу дуже широко. Він, наприклад, звернув увагу на те, що американська кінематографія в основному базується на павільйоні, і вважав це мінусом, а не плюсом, підкреслюючи, що цей мінус викликаний інтересами наживи: аби швидше випустити фільм.

Явище пейзажу можна розглядати ширше – як середовище загалом. Межі театральної драми в цьому аспекті досить невеликі. Це, як правило, одномоментний показ місця й атмосфери дії з незначним діапазоном видозмін театральної сценографії. Літературний епос має значно ширші можливості, проте використовує їх, так би мовити, пунктирно, тобто лише час від часу описуючи ці складові предметно-художнього світу. Кінематограф же прослідковує відносини персонажа з середовищем практично безперервно (дискретно за фізичними параметрами). Це принципова властивість кінематографа.

Мало того, всупереч твердженням про фотографічну природу кіно, це середовище може бути не лише повторене-скопійоване, воно може бути створене як певний стан, певне емоційно-експресивне поле атмосфери, тобто не зображене, а виражене.

На відміну від театральної сценографії, де водночас з відкриттям завіси визначається місце дії, кінематограф цю складову пропонованих обставин розгортає. Він її, за звичай, покадрово деталізує, уточнює, навіть видозмінює тощо.

Саме цю специфічну здатність кінематографа трансформувати статику не стільки у фізичну, скільки у змістову динаміку віртуозно використовує Л.Осика, почінаючи з першого кадру «Камінного хреста», де «середовище» стає предметом, на який спрямовані дії персонажа.

Своєрідність побудови цього кадру полягає в тому, що селянин з конем на гору дертися-то деруться, але залишаються на місці і навіть над те – чим далі вони прямують, тим більше їм залишається здолати. Реалізовано це за допомогою ракурсної, практично перпендикулярної до площини землі точки зйомки та повільною вертикальною панорамою-стеженням за їхнім рухом з ледь помітним випереджанням, в результаті якого Дідух з конем навіть опускаються до нижньої кромки кадру.

Наступні кадри: так само далекий план вертикальної площини землі. Маленька фігура Дідуха з лантухом на плечах видирається на гору; важко дихаючи, Дідух, «сходинка» за «сходинкою», долає горб, несучи на плечах латаний-перелатаний лантух; Дідух здіймається-таки на вершину горба і скидає з плечей лантух з гноєм.

Перші кадри цієї монтажної фрази зняті з точки зору «в спину», то в останньому Дідуха показано в анфас. Він піднімається з-за обрію, немовби виростає з-під землі, з неї виходить... Як потім у неї «піде"...

За рахунок ракурсно-компонувального рішення елементарна фізична дія – Дідух з конем тягнуть віз – перетворюється на процес долання цієї землі. Земля й людина зображально вступають у конфлікт, який зображально ж і розрішується – Дідух перемагає. Земля опиняється на своєму місці – внизу, під ногами. Як не важко це дається Іванові, він досягає мети. Мікроконфлікт розв'язується.

Чотири кадри, з яких складається перша монтажна фраза, розгортають подію: Дідух долає горб. Але...

Видершись на гору, Дідух вступає в словесну протидію з лантухом, погрожуючи йому, мовляв, який ти тяжкий, як тобою гряну, так по нитці розлетишся... І не дочікується, зрозуміло, відповіді.

Друга монтажна фраза починається з розкидання гною по землі. Тільки зовсім то й не земля. На екрані те, що мало б бути землею, те, з чим поводяться як з землею, постає вибіленою, закам'янілою напіввертикальною площиною, не спроможною щось на собі зростити. Це підкреслюється зіставленням з убогою травою, що росте на схилі, яким спускається до коня Дідух.

Іван починає спускатися. Та саме тоді, коли начебто можна було б перепочити, рухаючись вниз у наступних трьох кадрах, виникають нові протистояння – з ногою, далі – із скапкою.

Знову несе на гору важелезний лантух Дідух, угинаючись під його вагою. Кадр знято по нормалі, укомпоновано так, щоб виявити «важкість» мішка, те, як він придавлює старого. Земля стає стіною, яку доводиться обходити.

Тягне кінь плуга, Дідух оре землю. Кадри наступної монтажної фрази відтворюють не орання землі – те, що робить плуг, ми не побачимо. Автори знову показують надзвичайні зусилля, яких доводиться докладати для перетворення білої, мертвотної, здатної здіймати лише куряву, подобу землі, на...

...землю з її звичним кольором і фактурою, якою вона за допомогою компонувального зіставлення з'являється в кадрах наступної монтажної фрази, де Дідух проганяє жайворонка.

Далі старий докоряє білому, як сам, коневі за те, що той сіпає й кусає, бідкається Богові на тяжку долю. Зрештою, безсило відкидається на цю безплідність. Дідух скоряється землі, бо вже не годен її двигати.

У завершальних епізод кадрах все більше й більше місця займає яр і все менше та, навіть така мертва, але все ж придатна для оранки земля, з якої доля жене Івана Дідуха до Канади.

Таким чином, горб, який доводиться долати, виступає як перше значення місця дії. Далі земля постає неродючим камінням, в якому копирсаються, нарешті – проваллям, готовим у собі сховати...

Отже, місце дії – одне й те саме фізично – має декілька змістових значень. У цілому, воно не є тим, де відбувається дія, воно виступає об'єктом, на який спрямовується дія, й суб'єктом, з яким взаємодіють. Воно має свою змістову динаміку, реалізується як процес.

Дійово епізод починається з намагання старого здолати цю кручу і розгортається як ланцюжок «поєдинків» з лантухом, ногою, скапкою, жайворонком, конем, нарешті, з самим Богом... У цілому, він складається в подію зазнання поразки, яка розрішується тим, що Іван Дідух скоряється й упокорюється.

Велика небезпека чатувала авторів під час творення цього епізоду. Він міг виявитися ілюстративною демонстрацією злиденності знедоленого селянина, вимушеного емігрувати у чужий край. Майстерна режисура, втілена всіма складовими – роботою оператора, художників, акто-

ра, композитора, звукооператора – розгорнула зображуване в пульсуючий динамічний образ, в якому все вагоме, значуще і багатозначне.

У загальній архітектоніці фільму, зокрема, в його композиції, перший епізод не є своєрідним, бодай і розгорнутим, та, все ж, епіграфом майбутньої картини. Він є органічною складовою цілісного сюжету, дійовий ряд якого вже почався. Дідух зробив свій перший вчинок – він цій землі скорився.

Наступний епізод зовні виглядає самостійним і фабулярно не пов'язаним з попередньою і подальшими подіями, тим паче, що в основі його лежить окрема новела В.Стефаника – «Злодій».

Він складається з трьох сцен, дія яких відбувається біля копиць, у хаті та знову на горбі.

За фабулярним рівнем змісту в першій сцені зображено те, як Дідух ловить злодія. І справді, цей факт є в сцені – вона розрішується тим, що злодій виявляється впійманим.

Своєрідність режисури в цьому разі становить те, що предмет зображення і пристосування, за допомогою якого цей предмет може бути виявлений, міняються місцями. Вони співпідкорюються, так би мовити, навпаки. Те, що мало б бути пристосуванням, прослідковується як основне, воно стає предметом зображення. А процес вистежування стає лише однією з обставин, які реалізують головне.

Перші два кадри цієї сцени – пейзаж: нічний степ з місяцем уповні – в першому, копиці сіна – в другому. Тільки з усіх можливих семантичних значень цих об'єктів автори роблять головними – експресивні.

Зображення степу, місяця має не означено конкретний, предметний, такий, що відбувається цієї миті, характер. Їх не можна детально, з подробицями розгледіти, встановити «дату», «місце знаходження», «біографію». Вони узагальнені в цьому плані і сконкретизовані у визначенні емоційного стану – це густина емоційного очікування.

Копиці сіна, маючи абрис, характерний для високо гір'я і тим адресно визначений, бовваніють мінливо змінюваними, то світлими, то знову темними. Ці зміни не виступають як побутово виправдана зміна освітлення через те, скажімо, що хмари затіняють місяць. Ні, такий причинний зв'язок не може встановити монтажне зчеплення, хоча б тому, що у попередньому кадрі хмар нема. Так само це значення не створюється й характером руху тіней у наступному кадрі – перебігання тіней по копицях є пульсуючим і лінійно не впорядкованим, яким

воно не могло б бути, якби імітувало рух тіней від хмар. Так само не тінню від фігури злодія виглядає рух променя по копицях, що висвітлює і затемнює їх (бо на землі просто немає джерела світла, здатного створити тінь такого розміру). Та й не шукають автори побутового обґрунтування цьому світло-тіньовому рішенню. Їм потрібно створити відчуття напруги в межах загалом побутово можливого... Це, мовляв, може бути і те, й інше...

Автори нівелюють значення предметності середовища і формують його емоційно-чуттєвий стан. При чому це навіть не атмосфера, в якій відбувається подія, це вона сама, її сугестивна сутність.

У наступних кадрах безпосереднього поєдинку злодія і Дідуха місце дії побутово так і не конкретизується. Автори занурюють чи, точніше, огортають своїх героїв у густину емоційної напруженості, яка, будучи позбавленою побутової конкретності, своєрідної «персоналізації», виступає як явище, притаманне їхньому життю в цілому, а не як таке, що характерне саме для цієї ситуації.

Монтажно-кадрове відтворення поведінки злодія і Дідуха в дискретний спосіб реалізує чатування одним одного.

Злодій не прокрадається до потрібного місця – взагалі в сцені немає комори, якихось будов, тобто зі змісту події прибрано навіть натяк на якийсь матеріальний бік мети злодія. Крупнопланові портретні зображення злодія й Івана виражають граничну міру концентрації уваги кожного з них на здатності діяти, боротися, уникнути помилки чи припуститися її.

Помилкою є падіння злодія, яку, оцінивши це і приготувавшись до того, щоб скористатися нею (для цього режисер вводить паузу перед кидком вилок), не пропускає Дідух і досягає перемоги над супротивником.

Момент зміни поведінки злодія відтворюється в середині кадру. Він не має зовнішньої причини. Зміна поведінки – те, що злодій кидається навтьоки, – викликана внутрішньою причиною – він не витримав. А Дідух витримав. Більше того – він вичекає й ще мить, щоб пришпилити злодія, перемогти. Режисер триматиме Д.Ільченка в кадрі, коли вила простромлюватимуть ногу злодія (момент проштрикування відігрує Б.Брондуков звуковим захльостом). Дідух бачитиме не те, як попадає, а те, що попав, не припустився помилки.

У результаті злодійство як обман одне одного перетворюється на

злодійство як полювання одне на одного, чатування на чиєсь помилки, щоб взяти над ним гору. Тим самим сцена продовжує розпочату в першому епізоді лінію долання життєвих труднощів, перепон, які виникають перед Дідухом і становлять сутність його долі.

Фабулярно сцена завершується тим, що Дідух, проколовши вилами ногу злодія, ловить його. Сюжетно сцена служить зав'язкою основної події, яка розгорнеться в хаті, де Іван з сусідами готуватимуться скарати крадія.

Своєрідність режисури цього фільму проявляється саме в особливому співпідкоренні значень, притаманних зовнішнім ознакам предметного світу, так би мовити, від природи, і значень, які виявляють як їхню сутність автори. Чи не найбільше це проявляється в трактуванні постаті злодія у виконанні Б.Брондукова.

Злодій упіймався. Знає, що не може мати гадки, аби його живим з рук випустив Дідух.

Сцена на дворі і сцена в хаті переходять одна в одну через з'єднання середнього і крупного планів героїв, тобто практично без розриву, як продовження поєдинку.

Для композиційно-драматургічної складової загальної архітектоніки епізоду немає значення, хто, коли і як покликав сусідів, скільки минуло часу. Дія не починається – вона триває і триває як протиборство Дідуха з тією силою людською, яка мала намір заступити його місце на цій землі, фабулярно – трохи не абсолютно замість Івана потрапити до Канади.

Закони боротьби за виживання, закони традиції вимагають знищити злодія, заради чого з'являться Михайло з Георгієм. Та не рятуватиме своє життя Б.Брондуков-злодій, керований режисерським баченням Л.Осики.

Жодного разу протягом епізоду не бігатимуть очі злодія, відшукуючи якоїсь слабинки у супротивниках, зіставляючи їхні позиції, придумуючи виверти, хитрощі, пристосування.

Впродовж усієї сцени злодій ініціюватиме дію, він буде активним без сподівання на порятунок і без страху перед невідворотним.

Навіть випита горілка не позбавить його волі, не змінить надмети, хоча, нарешті, може, вперше у житті виведе її назовні, втілить у конкретику дії. Він домагатиметься бути з... кимось, з... Дідухом, а не... проти, бути в злагоді, а не в протистоянні.

Злодій постає людиною сильною, з почуттям власної гідності, людиною, сповненою духовних порухів, і через обставини – злодієм.

Заради концентрації духовно-дієвої енергії автори притінюють фон, в основному, світловими полисками формують просторово-глибинні параметри середовища, насичуючи його знову ж таки експресивною густиною таємничої напруги тощо. Ледь помітно асиметрично, причому не стільки в горизонтальному, скільки у вертикальному вимірі, компонуються кадри, вибудовується їх пластичний ритм.

Не зважиться на вбивство Дідух. Знову, як і в першому епізоді, він зазнає поразки в цьому жорстокому протистоянні, де нема місця доброті, чуйності, чутливості. Його виженуть із хати, щоб сталося те, що мало статися.

Філігранна акторська майстерність Б.Брондукова, тоді ще молодого актора, який нещодавно закінчив інститут, скерована глибоким режисерським баченням Л.Осики, виводить матеріал на рівень високих етично-філософських роздумів про сутність життя людини.

Епізод має явно драматичну структуру з конфліктним протистоянням-протиборством персонажів, спершу злодія з Дідухом, далі з дружиною та Андрійком, сусідами Дідуха – Михайлом і Георгієм, з послідовно-логічною залежністю поведінки одного від поведінки іншого (інших), з рядом перипетій у їхніх взаєминах.

Епізод завершується сценою, в якій Дідух витягає на свій горб хрест. З одного боку, вона завершує сцену покарання злодія – недарма Дідух тягне не стільки хрест, скільки загорнуту в саван людську подобу.

Своєрідність архітектоніки цієї сцени полягає в тому, що, тягнучи хрест нагору, Дідух має справу вже з новим значенням свого горба. Світлотональним рішенням, компонуванням кадрів він перетворюється на могилу, над якою, зрештою, височітиме його хрест.

Автори не показують момент установлення хреста, і не тому, що останнє виглядало б зайвою «технологічною» подробицею. Вони конструюють мізансцену другої монтажної фрази (після паузи – першої фрази, в якій село поглинає туман), як витягання хреста до могили, і третьої – як сходження самого Дідуха вниз, у цю могилу.

Та не закінчується життя. Сонце висвітить хрест, житиме й Дідух, хоча й буде ще так болісно прощатися з минулим в останньому епізоді фільму.

Мов новонароджений, святково вбраний, обходитиме сусідів-го-

стей-друзів Дідух у ставісімдесятитриметровому кадрі-тревелінгу початку епізоду.

Контрастно-конкретними з'являються у кадрі місця дії – подвір'я, хата, учасники події – старі й малі, знайомі і незнайомі. Все фактурно, «біографічно», побутово-достовірно.

Безперервність сцени, адекватність реально-побутового часу й екранного, мікроскопічні біографічні і дієві взаємозв'язки, які встановлюються між Дідухом і окремими людьми, творять картину його життя-долі як конкретно-чуттєвої її течії.

Глибинне мізансценування з величезною кількістю кадро-планозмін дає можливість створити своєрідну зображальну кантилену життя, прогорьованого Дідухом, фактично всю його біографію. Нагадуючи собі й іншим моменти спільного життя, Дідух домагається того, щоб залишитися в їхній пам'яті.

Дитячий сміх, людський гомін, віддалений спів коломийки, панорамне прослідковування за тим, як син з невісткою пригощають і там, і там розміщених гостей, хаотичність їх компонування в кадрі тощо – все це елементи архітектонічних засад психологічно-побутової драми з елементами, як не дивно, такої поширеної у ті часи естетики документалізму.

За цим принципом побудована сварка з дружиною, бідкання на долю, на «туск, такий туск, що й сам не знаю, що зі мною діється».

Конструктивно-драматургічна своєрідність цього епізоду полягає в тому, що, бідкаючись, волаючи від душевного болю, покрикуючи на дружину, просячи прощення тощо, Дідух все ще тільки зважується на вчинок.

Фізична дія – рух по подвір'ю, пригощання, танок з Катериною, є тлом, на якому сповідується старий, освідчується в любові до свого горба, своєї землі.

Фінальною фотографією стануть на порозі своєї хати Дідух з сім'єю, щоб востаннє глянути в обличчя всіх, з ким прожили життя. Не витримає Михайло, схопить старого Івана Дідуха за груди, щоб скинув той шмаття, в яке одягся по-канадськи в дорогу. Затанцює «по-панську» з дружиною польку, бо, мовляв, має гроші, і знову перетвориться на білу безплідну землю навколишнє, звідки понесуть його в хату сини. Встелятиме сніг землю, вкриє цим білим снігом-саваном під час прощальної молитви-проводів Дідуха малесенькими чорними цяточками-людьми.

Побутово-документальний характер зображування знову заміниться узагальнено-графічним, щоб, час од часу перемішуючись, створити образ щемливого прощання з рідною землею.

І полізе віз сім'ї на гору, та проводжатиме їх їхній хрест, який навіки залишиться в рідній землі.

Так, психологічна драма за своїми архітектонічними ознаками набуде епічного за характером звучання і вийде на узагальнюючий рівень образності.

Отже, протягом усього фільму прослідковується поведінка Дідуха, перед яким стоїть драматичне за характером питання: «бути чи не бути» йому в Канаді. («Бути, чи не бути» – он як далеко знаходиться архітек-тонічний родовід дієво-композиційної основи, зокрема, й цього фільму).

Питання начебто вирішене – Дідух їде до Канади. З констатації цього факту починається фільм, це – його вихідна подія. Та після прийняття рішення його треба здійснити. На шляху цього здійснення стоїть багато, бо безліччю вузликів прив'язаний Дідух до своєї землі, яка постає у фільмі не лише фізичною субстанцією, а виступає як загалом його минуле.

Крок за кроком розриває Іван ці зв'язки, кричить від болю, вагається, борсається, впадає у розпуку, робить боляче іншим, а, все ж, зважується, здійснює вчинок, сутністю якого є поховання самого себе.

Поминки по собі влаштовує Дідух у фіналі, просячи у всіх прощення, як це роблять в Україні за небіжчика його близькі по дорозі на цвинтар.

Мов мертвого, заносять сини Дідуха до хати, з якої він, вбраний «по-панськи», соромлячись свого міського вигляду, вийшов, щоб затанцювати у відчаї, так само «по-панськи» польку, яку увірвуть, рятуючи батька, сини. Проводжатимуть його в останню путь, поховають односельці і залишиться по ньому лише кам'яний хрест на його горбі.

Монодраму зважування Дідуха на від'їзд зі своєї землі реалізує його дійово-композиційна архітектоніка, так само як монодрамою з багато в чому подібною, в усякому разі типологічно, архітектонікою є фільм цього ж року випуску «Помилка Оноре де Бальзака».

Безумовно, ці фільми – різні за конкретикою жанрових та стилістичних ознак, не адекватні вони й за рівнем образного рішення. Водночас, такі різні мистецькі твори багато в чому типологічно подібні.

ТРАГЕДІЯ
(«КОМІСАРИ»)

Ще одна сторінка нашої історії і ще одна типологічна модель репрезентовані з екрана в цей зореносний для українського кіно період.

1970 рік. На екрани виходить фільм, який за всіма нормативними установленями радянської ідеології, а тим пак практики їх реалізації в Україні, побачити світ не міг. У фільмі «Комісари» М.Мащенку вдається винести на привселюдне обговорення святая святих радянської епохи – морально-етичні засади ідеологів комуністичного будівництва, запропонувати глядачам роздуми стосовно можливостей вийти з лав партії, заговорити про право сумніватися в праведності її політики.

Якщо згадати, що цілих три роки не виходила на екрани завершена виробництвом у 1961 році картина М.Хуцієва «Мені двадцять років» («Застава Ілліча»), в якій молода людина в пошуках смислу життя лишень озирається на минулі історичні етапи, то те, що М.Мащенко, у переддень сторіччя від дня народження вождя світового комунізму В.Леніна, наважується знімати політичний фільм такої гостроти, було рівнозначно самогубству. В будь-якому разі вже сам вибір матеріалу, звернення до таких наболілих на той час питань, а головне – той ступінь відвертості, з яким запропоновано розмову відносно того, про що інші наважувалися говорити лише опосередковано, натяками, – все це було актом високої громадянсько-мистецької мужності. Тим більшої поваги заслуговує фільм, який, незважаючи на все редакторське перелопачування його структури, став, з нашої точки зору, однією з вершин національного кіно.

Перше, що кидається у вічі при розгляді цього фільму – його відверта публіцистична спрямованість, виражена особливим співвіднесенням наочності авторського начала й ілюзії об'єктивності відтворюваного світу.

Авторське начало – явище, притаманне будь-якому художньому фільму. Амплітуда очевидності його присутності в кінематографі максимально широка – від ілюзії повної відсутності до участі автора в розгортанні сюжету як дійової особи.

«Комісари» – фільм з особливою архітектонікою в цьому аспекті.

Авторським началом перейняті усі складові його структури – драматургічна, зображально-пластична, акторсько-виконавська тощо. Це виражається у загостреній актуальності (а на ті часи навіть злободенності) предмета суперечок героїв; у безпосередньому апелюванні до глядача (інколи у прямому спрямовуванні слів глядацькій залі); в ораторсько-мітинговому характері поводження персонажів і будови цілого ряду епізодів; у своєрідній стилізованості (подекуди до плакатної сконцентрованості) компонувальних, світлотональних – у цілому зображально-пластичних рішень.

Разом з тим, відверто авторське начало у цьому фільмі не стає моралізаторськи-нормативним. Не приховуючи свого «Я», режисерові вдається бути трибуном, який ставить цілий ряд животрепетних питань, і митцем, який створює самодостатній, психологічно переконливий світ, світ достеменно існуючий у межах конкретної епохи, конкретного буття. Досягнуто це завдяки віртуозному вмінню точно спрямувати і згармонізувати використання системи засобів виразності, саме кінематографічної їх природи.

Своєрідним пластично-звуковим епіграфом починається і цей фільм. Він теж заявляє глядачеві про своєрідність предмета, обраного автором для відтворення, і мови, якою він спілкуватиметься з глядачем.

Предметом розмови стане явище «кавалерійської атаки», взятої з боку її експресивності, максимальної зарядженості на досягнення мети. Цю переакцентацію і здійснюють виражально-мовні чинники: фронтальність компонування, графічність світло-тонального рішення, глибинна сплющеність простору, контрапунктне поєднання уповільненості темпу і граничної напруженості ритму.

Стоп-кадри зупинять рух вершників, вдивитися в яких запропонує режисер. Не в портрет одного, другого,.. десятого – а в групу. Точніше, навіть – в їхню зарядженість на дію, адже в чергуванні середньопланових зображень вершників домінують не персонально-біографічні значення кожного зокрема, а подібність, єдність устремлінь усіх.

Своєрідність ознак, що формуватимуть архітектоніку цього фільму, виражається у превалюванні експресивних начал над зовнішньо-інформативним вираженням конкретності епохи. У результаті фільм на рівні зображальному розповідатиме про епоху громадянської війни, на рівні виразному йтиметься про віру, що вела людей, визначала їхні вчинки.

Справа не в тому, що про віру багато говорять персонажі фільму, хоча й це, безумовно, надзвичайно важливо й суттєво. На формування проблеми віри як предмета авторського інтересу спрямовано всю архітектоніку твору, починаючи з першої сцени – приходу отамана Коцура до Шури.

Ніч. Чоловік відмикає ключем двері, заходить до помешкання. Злякано схоплюється в ліжку жінка. Чоловік намагається заспокоїти її. Обіцяє, що комісари за кожен її урок, кожне сказане нею слово заплатять кров'ю.

Три основні складові – атмосфера, психофізична дія, слово – формують змістовий «акорд» сцени. У цьому тризвуччі не всі «ноти» рівно інтенсивні. Явно виділяється слово. Причому серед функцій слова домінує використання його не в якості словесної дії, а як засобу інформаційно-репрезентативного окреслювання ситуації, цілей, мотивів поведінки (номінативна функція).

З діалогу героїв глядач дізнається, що Коцур не вперше приходить до Шури, що любить її, змушений красти любов, скрадатися від людей, що націлений на боротьбу, до якої спонукає ненависть «до болю в мозку, до нестями».

Далі, що існують комісарські курси і Шура викладатиме на них, що під чужим прізвищем на курси приїхав один з однодумців Коцура і т. д.

Власне, кожна фраза героїв окреслює якусь важливу для розгортання дії обставину, що є дуже характерним для епосу способом творення змістовного поля. Тільки з цією метою тут використовується усне, а не писемне слово.

Повідомляючи словами про певні обставини, режисер водночас вибудовує особливі стосунки між персонажами і формує повнокровну, емоційно напружену подію. Нею стає народження обіцянки покарати.

При силі-силенній інформації про різні складові пропонованих обставин сцена аж ніяк не виглядає дидактичною. В ній немає навіть натяку на резонерство. Персонажі в сцені змінюються, поводяться активно.

Слова, що містять таку численну інформацію для глядача, одночасно служать аргументами, подразниками, детонаторами вчинків персонажа. Слово, яким начебто повідомляють про певні обставини дії, існує не поза волею, бажаннями, біографічним шлейфом пам'яті героя. Воно народжується у виконавців тут, зараз, на очах у глядача в мо-

мент буття на екрані, тому виступає частиною духовного світу персонажів, їхнім внутрішнім баченням, отже, стає складовою характеру. В результаті на екрані виникає неподільна художня єдність.

Суттєвим об'єднувальним чинником сцени, узгоджувальним фактором інформаційної і виражальної функцій слова і дії виступає атмосфера, яка по-суті є вираженням тональності дії.

Багатоскладове явище атмосфери формується і виражається конкретними чинниками. В її створенні можуть брати участь графічно-лінійний, тонально-світловий, темпоритмічний характер натури, декорацій, акторської гри, зображального, звукового, монтажного рішень тощо. В цій сцені ним є світло-тональне рішення. Його конкретика, передусім, спрямована на вираження того, де відбувається дія, тобто виконує інформативно-репрезентативну функцію. Вона визначається, найперше, установлюваною експозиційною нормою освітлення. Разом з тим, світло трансформує значення місця дії в середовище, виконуючи виражальну функцію.

У сцені зустрічі Коцура з Шурою це зроблено надзвичайно своєрідно. Висвітлюючи лише мінімум, так, щоб експозиції вистачало для проробки лише частин обличчя, окремих деталей, а решта – практично весь фон – залишалися непроробленими, чорними, автори фільму відмовляються відтворювати місце дії як явище матеріальне. Вони уникають конкретизації поняття «де» як інформації про те, що це відбувається в такому-то помешканні: багатому чи бідному, великому чи малому, затишному чи занедбаному тощо. М.Мащенко з оператором О.Мартиновим прибирають будь-які «біографічні» ознаки декорації і формують лише емоційно-прос-торові значення.

У повній темряві чути лункі кроки – виникає відчуття об'ємності простору. Світловими полисками окреслюється абрис чоловічого обличчя, ключ, рука, що відмикає замок дверей... Навіть двері постають більше в значенні просторової препони, порогу, який переступає чоловік, ніж як частина чийогось конкретного помешкання. До речі, за допомогою світла, чергуючи висвітлені і невисвітлені деталі, предмети, здійснюється внутрішньокадровий монтаж.

Далі дія продовжується не в кімнаті, а біля постелі жінки, до якої прийшов Коцур. Кімнати немає. Все, що мало б позначити кімнату, не висвітлено. Постіль оточує чорнота, ніч. Таким чином, на запитання – де, за яких обставин відбувається дія, автори відповідають не «уночі»

в значенні «коли», «о якій порі», а саме «в ночі». Вони формують ніч як середовище, як місце, де існують, навіть ще конкретніше – побутово живуть.

Така метафорична трансформація часових параметрів здійснюється, першочергово, безтіньовим характером освітлення, конкретним майже безградаційним співвіднесенням білого і чорного і підтримується відповідною ревербертивною обробкою звуку. До речі, особливий взаємозв'язок зображального і звукового начал для визначення сутнісних характеристик часу простежується тут ще в одному аспекті.

Сюжет фільму починається з титру «1921». Він відсилає глядача в певну епоху зорово (інформаційно) – як до певної історичної дати. Далі звуком М.Мащенко конкретизує час. Годинник звуково відбиває п'яту годину і тим вводить глядача-слухача вже у відчуття часу як процесу його пульсації-буття (виразно).

Занурення персонажів у темряву, у перепади світла й тіні створює атмосферу таємничості, настороженості, загрозливої порожнечі, в якій розгортатимуться стосунки Шури і Коцура. Та й цього авторам виявилося замало. Їхній задум ще глибший. Пов'язано це з мірою конкретності самих персонажів. Визначальну роль у реалізації цього задуму відіграє робота оператора зі світлом.

Чоловік прийшов до жінки, прийшов, мов злодій, щоб вкрасти її любов. Прийшов, щоб здолати відстань, щоб з'єднатися, відігрітися. Та психологічно-дієвий взаємозв'язок між ними носить несподіваний характер. Очі не встановлюють контакт – автори їх приховують. Верхньобічне спрямування світла залишає зіниці практично не висвітленими, очей не видно. В результаті люди відверто психо-фізично не спілкуються. Вони обернені одне до одного, націлені на спілкування. Просторово, планово і монтажно тут все узгоджено, але... Надзвичайно тонко, з найвищим класом професійної точності режисер з операторам відгороджують героїв одне від одного, встановлюють між ними своєрідну дистанцію. Ця дистанційність має подвійний характер. З одного боку, вона внутрісюжетна. Тобто завдяки створюваному відчуттю відстороненості в цій сцені закладено психологічні передумови приходу на побачення з Шурою комісара комісарів Федора, її сумнівів щодо того, з ким бути, на чий бік пристати в протистоянні Федора і Коцура, викриття Дегтярьова. З іншого – ця дистанційність формує особливий характер викладу зображуваного. Своєрідність світло-тонального ри-

сунка портретів створює відчуття, що слова, якими Шура і Коцур діють одне на одного, не стільки їхні, скільки належать їм. За допомогою світло-тонального рішення і характеру тонування (Кочура і Шуру в оригінальному українському варіанті фільму озвучували інші актори) слова, словесна дія немовби «відриваються» від їхнього «джерела». Між «хто» і «що робить» виникає ледь відчутний, практично непомітний просвіт, своєрідне брехтівське відчуження.

Зображуване, з одного боку, виступає подією, що безпосередньо розгортається перед глядачем, з іншого – подією, про яку розповідають автори. При чому фактор авторської розповіді ледь відчутно домінує в сукупності мовних ознак. Цей принцип – визначальний в архітектоніці фільму. Він встановлює особливу дистанцію між зображуваним і зображеним, між предметом, автором і глядачем, що надзвичайно принципово для цього фільму.

Як показує стрічка, подвійне спрямування властиве не тільки сфері використання слова, а й такому засобові зображення як світло-тональне рішення. Ключ – єдиний, і він пронизує всі складові сцени.

Втім, це могло б бути випадковістю, принципом, притаманним одній сцені. Тим паче, що кімната Шури, де відбувається перша сцена, буде дивовижно трансформована в епізоді, коли сюди прийде Федір, і набуде особливого характеру у фіналі, коли з'являться обидва – Федір і Коцур. З першої сцени глядач ніколи не здогадається, що дія відбувається у покинутому замку, у практично непридатному для життя помешканні, власне, в колишньому передпокої з широкими сходами посеред нього. Коли сюди прийде Федір, то постане речовинний світ Шури з колонами, картинами, вишуканими речами, музикою. Біографічна фактурність цього світу протистоятиме намаганням Федора увійти в нього, до того ж, світ Федора має в цьому епізоді своєрідний шлейф, представлений голодним безпритульним хлопчиком, який пристав до нього по дорозі «на побачення».

У передфінальній сцені кімната виявиться немовби складеною з двох світів – висвітленого, заповненого фізично видимими і відчутними речами, і темного, практично безтілесного. У першому перебуватиме Федір, у другому – Коцур. У цей другий світ піде й Шура, прийнявши рішення залишитися з Коцуром, до речі, знаючи, що йде на смерть. Отже, навіть така сфера як декораційно-пластичне вирішення в цьому фільмі має свою особливу архітектоніку. Однією із

специфічних рис цього рішення є його динамічність, композиційна драматургічність.

Подальший перебіг подій і способи їх формування підтверджують, що дистанційність, відчуженість – це закономірність архітектоніки фільму в цілому, а не властивість, притаманна лише певному епізодові.

Друга сцена, яка відбувається в залі майбутньої школи, продовжує композиційну експозицію фільму показом того, як з'їжджаються на курси комісари. Принцип повторюється: поодинокі репліки формують в уяві глядача ті ж змістові параметри – пропоновані обставини, цілі, мотиви поведінки.

Разом з тим, слова, словесна дія використовуються для формування двох подій. Основної – упізнавання одним одного трохи не воскреслих з мертвих друзів і паралельно (при опосередкованому позначуванні того, що Шура передала Дегтярьову пропозицію Коцура), приховування їх знайомства від уваги комісарів.

Основні параметри співвідношення слова, психофізичної дії й атмосфери – збережені. В слові кількісно домінує номінативна функція, а якісно – дійова. Головне в сцені – не інформація про обставини події, а розгортання стосунків людей: поновлення дружніх стосунків, відчуття довіри (Коваль – Герасименко, Федір – Громов, Шура – Дегтярьов) чи недовіри (Михальов – Дегтярьов).

Така сама подія – упізнавання одне одного розгортається і в третій сцені, яка відбувається біля смолокурні. Вона починається різким криком птаха, що перетворює ритм повторів вертикалей височенних сосен з піднесеного (емоційний шлейф попередньої сцени) на погрозливий. У момент пронизливо-гострого крику птаха фактично проявляється ритм похитувань вершників, які немовби топчуться на місці серед лісу, сплющені довгофокусним об'єктивом. Уповільнено-тужлива, наче важко дихаюча мелодія фагота формує відчуття минулого часу, з яким пов'язуються постаті Коцура і Дегтярьова.

Принциповим паралелізмом виступають обійми, якими обмінюються друзі. В попередній сцені – Громов з Федором, тут – Дегтярьов з Коцуром.

У цій сцені знову проявляється особливий характер взаємозалежності і співпідкорення номінативно-зображувальної і дієво-виражальної функцій слова. Повідомляючи, що вони довго не бачилися, що їх залишилося мало, що є наказ усіх комісарів однієї ночі накрити і голови з пліч, Дегтярьов і Коцур випробовують одне одного.

Сцена й епізод у цілому завершується вчинком Дегтярьова – він вирішує пристати до здійснення наказу і просить чекати його через десять днів з точним планом знищення комісарів.

З точки зору композиції в цій сцені відбулася зав'язка конфлікту – сформувалася змова проти комісарів. За класичними законами драматургії перипетії реалізації цієї змови мають становити дієвий стрижень фабули.

Справді, цілий ряд подальших подій, їх чергування, причинно-наслідкова логіка спрацьовують саме в цьому напрямку. Це – спроба Дегтярьова підкрастися до вартового, вбивство Михальова, викриття Шурою Дегтярьова, замість очікуваного розстрілу засудження його «до життя», катування Громова бандитами (так вони названі в монтажних листах), вбивство Шури Коцуром. Та визнати цю лінію стрижневою у драматургії фільму, а тим самим сконстатувати драматичну природу сюжетотворення заважає те, що після 13-ої хвилини фільму, на сорок з семидесяти хвилин загальної тривалості фільму ця лінія переривається. В усякому разі вона ледь підтримується кадрами вичікування Дегтярьовим нагоди для здійснення своїх цілей та моментом ще однієї погрози комісарам з боку Коцура, яку він висловлює, коли Шура зізнається, що більше не вірить йому. Така перерва зобов'язує визнати, що динаміку фільму, його змістовну історію становить інший предмет. Логіку розгортання подій обумовлюють фактори іншого порядку.

У першому епізоді начебто зав'язався конфлікт – Коцур збирається знищити комісарів. Щоправда, проголосивши це як завдання, він нічого не робить для його здійснення. Мало того, інша сторона, яка за законами конфліктної драматургії має здійснювати контрдію, у боротьбу проти свого знищення не тільки не вступає, а й практично нічого не знає про навислу загрозу. (Це при тому, що поведінці комісарів віддано основний екранний час). Тобто, протиборства між людьми отамана і комісарами не виникає.

Продекларований намір Коцура, який смислово начебто визначає конфлікт, в архітектоніці фільму, в його конкретній драматургічно-композиційній побудові залишається лише однією з обставин дії. Важливою, навіть визначальною, але лише обставиною. Він не стає предметом конфліктної дії. Не здійснювання задуму знищення комісарів цікавило режисера, не романтично-пригодницьку чи навіть соціально-психологічну драму створює М.Мащенко. Тому він вибудовує систему поведінки своїх персонажів довкола іншого предмета.

Відразу після завершення експозиції і зав'язки йде сцена, яка починається програмною заявою Громова про те, що він не приймає НЕП.

На це комісар комісарів не менш категорично заявляє, що так можна втратити все, навіть істину.

Ціла система аргументів, які випливають із життєвої конкретики і свідчать про реальні протиріччя між намірами і дійсністю, один за одним розводить колишніх одновірців, а звідси і друзів, духовних побратимів на різні полюси. Ці аргументи мали небачену в кінематографі тих часів політичну гостроту і філософсько-етичну місткість, бо йшлося в ній про те, що шанувальників у Леніна багато, було б стільки послідовників,.. що видно, як у партію лізуть пристосуванці,.. що можливо й вони не зможуть уникнути занепаду, переродження тощо.

Гострота дискусії тут стосується, з одного боку, фактора загальної поведінки персонажів, як політичних, державних діячів, «неосвічених дурнів, що займають такі високі пости», як говорить про це Герасименко. З другого – конкретної поведінки в ситуації сумнівів щодо права і потреби брати участь у такій діяльності.

Сумніви щодо шляхів і способів проведення своїх ідей у життя роздвоюють (витоки трагічної вини за Гегелем) особистість не лише Громова. Монтажно-драматургічно сцена Федора з Громовим переростає у протистояння комісара комісарів з комісарським загалом у цілому. І навіть більше – мізансцену першого кадру наступної сцени побудовано так, що К.Степанков звертається не лише до комісарів, а й до глядачів.

Визначення того, що навіть деякі комісари втрачають саму суть революції в собі, породжує бажання «вдарити ще одним залпом «Аврори», щоб нагадати усім: боротьба за революцію починається. Вона, мовляв, йде сьогодні, завтра, буде вічно.

Дивно, як пропустили цю фразу цензорсько-редакторські ножиці. Адже вона заперечує основний постулат комуністичного майбутнього – його безконфліктність. Навіть з усіма філософсько-політичними обгортками «антагоністичності» чи «не антагоністичності» тодішніх ідеологів розвиненого соціалізму. Мета стає примарою, якщо за неї треба боротися вічно... Так у фільмі з'являється ще один з суттєвих факторів трагедії – недосяжність мети.

Втрата віри стає наскрізним стрижнем, довкола якого обертаються силові поля воль, бажань, сумнівів, розчарувань, пошуків, сум'ять, по-

милок, з'ясовувань, зіставлень, пересвідчень, упевненостей. Небезпека цієї втрати усвідомлюється персонажами як трагедія.

Фабулярно сцена Федора і комісарів на плацу, яка виглядає розвитком події, розпочатої сповіддю Громова, є інструктажем про правила поведінки на курсах. Сюжетно вона поширює сумніви Громова на увесь стрій комісарів, на всю армію ідеологічних будівників («армією» вони постають завдяки мізанкадровому вирішенню сцени).

Усвідомленням невідворотності смертельного фіналу підкріпить трагедійні засади комісар Смирнов.

Домігшись відрахування з курсів, щоб їхати будувати у своєму селі комуну, свідомо піде на смерть ще один персонаж фільму – Герасименко.

В цілу сцену розгортає М.Мащенко момент прощання комісарів з Герасименком. Трагічним героєм, який усвідомлено йде до смерті, призначеної йому «божественністю» віри, показує режисер Ф.Панасенка з білим конем посеред поля у фіналі сцени. Стрій комісарів, мов хор античної трагедії, проводжає Герасименка в останню путь, як це реалізовано звуко-зображальним вирішенням сцени, її темпо-ритмом і як фактично станеться, про що пізніше розповість начальник курсів.

Як відомо, чи не найбільшу можливість самовиявитися, безпосередньо самим сказати про власні ідеї, ідеали, призначення, мету дає персонажам не драма, а трагедія.

У фільмі «Комісари» багато сцен, які не лише вповні реалізують цю можливість, а й взагалі мають характер трохи не публіцистичного диспуту. Йдеться не про обговорення проблеми, так би мовити, «за круглим столом». Тут йдеться про зіткнення вір, переконань, про трагедію їх відсутності, тому зникає дидактична статика форми, а з'являється багатозначна динаміка змісту.

Більшість найнапруженіших моментів обстоювання Громовим права не вважати себе комуністом, вийти з партії побудована у формі політичного диспуту з граничною загостреністю питань, прямим зверненням «просто у вічі» супротивника. Всі ці сцени – фронтальністю компонування, експресією освітлення, граничною напругою пристрастей – виходять за межі історичної конкретності, одиничності відтворюваних подій, підносячи їх на надособову висоту, проектуючи події минувшини на час сьогоднішній. Ці граничні форми кінематографічної мови відтворюють ту дистанційованість окремих виконавців і подій у цілому від

своїх прообразів, про яку вже йшлося і яка знаходить підтвердження в усій архітектоніці фільму.

Вже в першому епізоді, особливо в сцені Коцура з Дегтярьовим, автор звертається до основного тематичного мотиву фільму – проблеми віри. Саме ця проблема найбільше болить усім персонажам фільму, незалежно від того, на чиєму боці у конфліктній боротьбі вони перебувають. При чому М.Мащенко програмно використовує тут композиційно-драматургічну форму паралелізму.

Сумнівається Дегтярьов (Кондрашов) – сумнівається Громов.

Фанатичну переконаність, аж до готовності стріляти, виявляє Коцур, виявляє її і Федір.

Герої, які конфліктно протиставлені в ідеалах, зіставлені в міцності віри, в істинності цілей, у способах їх досягання. Тим самим режисер стверджує, що не стільки важливо, у що саме вірять люди, скільки, як вони цю віру реалізують. Його цікавлять діяння, що обумовлюються вірою, їх моральні засади.

Принциповою рисою архітектоніки цього фільму виступає те, що в ньому немає негативних і позитивних персонажів з точки зору ставлення автора. Є переможці і переможені. На той час життя. На ту мить історії.

Для режисера не лише Герасименко, закопаний живцем у землю, виглядає людиною, вартою співчуття і оплакування. Той самий Дегтярьов (Кондрашов), зазнавши поразки, залишається людиною честі, не втрачає своєї гідності. Навіть постріл Коцура в Шуру не трактується як вчинок бандита. Так само, як і смерть Герасименка, він не показаний безпосередньо, а відтворений опосередковано. Коцур вистраждує обумовлене своєю вірою право на такий страшний вчинок.

Всі персонажі фільму від самого початку знають, що в цій жорстокій боротьбі на них чекає практично неминуча смерть, і вони йдуть до неї, усвідомлюючи невідворотність своєї долі.

Так послідовно викристалізовується трагедія, якою вже тоді, у 1970 році, бачилася епоха 20-х режисерові. Драматичне в житті на екрані стає трагедією. Так трактує події М.Мащенко і робить це архітектонікою свого фільму. Він переносить конфліктне протиборство за життя і смерть конкретних людей у межах конкретної ситуації на рівень протистояння ідей, вірувань і здійснює це драматургічним паралелізмом.

Принцип побудови конфлікту, коли основним виступає не зіткнення з

загрожуючими зовнішніми силами, а, насамперед, внутрішнє протиріччя між життєвими устремліннями особи і визнаними нею надособистими цінностями життя, є основним конструктивним принципом трагедії як жанру.

У повній відповідності до Арістотелевого визначення трагедії М.Мащенко надає конфліктові надособистісний характер і тим формує розповідь не за законами драми як жанру.

Фільм має всі ознаки трагічного: загибель і тяжкі страждання особистості; непоправність для людей її втрати; безсмертні суспільно цінні начала, закладені у неповторній індивідуальності; вищі метафізичні проблеми буття; філософське осмислення стану світу; активність трагічного характеру відносно обставин; історичні, тимчасово не розв'язувані протиріччя; катарсисний характер впливу.

На реалізацію цих засад спрямована і вся архітектоніка виражальних засобів. Запроновану режисером трагедійну планку, граничність співвіднесення себе і світу, життя і смерті, масштабність мети і міри відповідальності вповні долають виконавці, найперше – І.Миколайчук.

Взагалі, у архітектоніці виражальних можливостей будь-якого фільму надзвичайно вагому роль відіграє особистість актора. У «Комісарах» індивідуальності І.Миколайчука, К.Степанкова, Б.Брондукова, Ф.Панасенка, Л.Бакштаєва, М.Голубовича, Л.Кадочникової особливим чином позначаються на сутності відтворюваних характерів і мови фільму.

Зовнішність, слова, вчинки – уся сукупність значень, що належать персонажеві, немовби просвічуються думками і почуттями духовного життя їх виконавців. Образ-характер виникає в результаті складної дифузії духовного світу, притаманного минулому і сьогоденному.

Це неможливо приховати з однієї (в готовому результаті начебто невловимої, а під час зйомок очевидної) професійної складової – природи шлейфу, внутрішніх бачень. Воно проявляється, найперше, в ритмі і манері говорити, орфоепічній культурі, в тій «підшкірній» інтелігентності, яка властива виконавцям, і не може бути такою ж, якщо говорити про відповідність відтворюваних характерів побутово-історичній конкретиці епохи.

Задум режисера визначає міру і характер перевтілення виконавця у свого героя. Йому підкорюється така складова творчого процесу, як манера акторського виконання. Це стосується як характеристик зовнішнього вигляду (типажність, грим, костюм), так і ознак поведінки (природа почуттів, картинки-бачення, темпоритм).

У 1946 році, виступаючи на відкритті Всесоюзної наради з питань документальної кінематографії, О.Довженко ввів поняття норми, необхідної для ситуації поведінки. Ця норма (безумовно, історично не застигла, а змінювана) і є конкретно-професійним критерієм під час практичної роботи з виконавцями.

Зокрема, констатуючи наявність у фільмі «Адмірал Рахімов» багато невдалого і слабкого, О.Довженко конкретно говорив про пошиті з поганого матеріалу, поганими кравцями, не по мірці, не випрасувані, зім'яті, дешеві костюми та кашкети, про випирання декорацій, поганий грим, що будь-якого актора робить мертвим і бридким.

Особливу увагу він звертає на те, як спілкуються на екрані люди. «Перебуваючи один від одного на відстані одного-двох метрів, вони розмовляють так, ніби одні з них на сцені, а другі – на гальорці» [7]. Створювану в результаті невідповідності дійового посилу мізансценному взаємо-розташуванню галасливість О.Довженко методологічно точно розглядає як порушення логіки почуттів і логіки думок.

Своєрідно і, зрозуміло, на новому витку розвитку М.Мащенко користується цими засадами і досягає правди як загальномистецького, так і конкретно-художнього рівня.

Герої трагедії М.Мащенка «Комісари» гинуть у різні часи, у різні моменти їхнього життя. Серед них не буде жодного, хто постраждав від репресій, і, на перший погляд, це видаватиметься порушенням історичної правди. Але тут не може йтися про відсутність такої. Вибір саме таких героїв, в тому числі й таке обмеження в цьому фільмі, – явище принципово закономірне. Воно обумовлюється предметом авторської розповіді з одного боку, а також її архітектонічними засадами – з іншого.

У фільмі йдеться про реальних учасників боротьби за ствердження своїх ідеалів, про діячів, а не про жертви.

М.Мащенко формує героїв трагедії, тому він відсікає тип героя-жертви (до речі, характерний для цього жанру в епоху середньовіччя), бо той є прерогативою в основному драми, мелодрами тощо. Цей тип не може сформувати трагедію, в будь-якому разі він привніс би в неї пасивно-стражденницькі ноти. Його поява, як це не парадоксально звучить стосовно трагічної долі цілих поколінь безвинно розстріляних, фізично чи духовно знищених, знизила б масштаб катастрофи, яку виносить на привселюдне відчування режисер.

Громов повертається в партію. Фабулярно він робить начебто полі-

тичний вибір – стає у стрій тих, хто обстоюватиме нову, духовно очищену партію, як на це сподівається Федір. У 70-ті роки такий вибір виглядав певною мірою подвигом. Однак явно співчуваючи героєві вже тому, що той зважився це зробити, М.Мащенко проекціює його і таких, як він, ще далі. Громов-Миколайчук повертається в партію, щоб загинути. Таким фіналом розв'язує всі складні колізії режисер. Знаючи, що це шлях туди, де «текла кров», М.Мащенко спрямовує свого героя на виконання уготованої йому місії. Так само свого часу пішов Герасименко, так само пішли, знаючи свою долю, Коваль, Смирнов. Це роблять герої трагедії, і геть не оптимістичної, як це стверджує інтонація тиші фіналу фільму, на що спрямована єдина, узгоджена, органічно цілісна система виражальних засобів (обробки), яка утворює специфічну архітектоніку відтворюваного світу – архітектоніку трагедії.

Таким чином ми прослідкували наявність і загальні обриси специфіки чотирьох систем мовотворення в українському кіно – епічну, ліричну, ліро-епічну та драматичну. Глибоко переконані, що динаміка формування і взаємодії текстів фільмів, конкретики сформованих змістів стрічок, розглянутих у контексті відповідповідної епохи – справжня історія кіно.

---

[1] *Вертов Дз.* Статьи. Дневники. Замыслы. – М.: Искусство, 1966. – С. 58.

[2] *Рошаль Л. М.* Дзига Вертов. – М.: Искусство, 1982. – С. 196.

[3] Див.: *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – С. 112.

[4] *Герасимов С. А.* Кинематограф и искусство слова: бесспорное и спорное в синтезе // Взаимодействие и синтез искусств. – М.: Наука, 1978. – С. 145.

[5] *Клер Р.* Ритм // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911 – 1933 / Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. – М.: Искусство, 1988. – С. 145.

[6] *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 79.

[7] *Довженко О. П.* – Твори: В 5 т. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 4. – С. 233.

Ольга РАВЛЮК-ГОЛІЦИНА
кінознавець

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ОПЕРАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ (1895 р. – ПЕРША ПОЛОВИНА 20-Х РОКІВ ХХ СТ.)

ОПЕРАТОРСЬКА ШКОЛА 10-Х РОКіВ ХХ СТ.

Загальна характеристика

Становлення і розвиток операторського мистецтва завжди віддзеркалює динаміку руху кіномистецтва, яке, використовуючи досягнення скульптури, живопису, театру, фотографії, формує і стверджує систему власних виражальних засобів.

Завданням перших «сінематографічних картин» було відтворення на екрані «живих фотографій», які вражали тогочасного глядача ефектом рухливого зображення. Ця специфічна особливість нового видовища значною мірою впливала на формування кінорепертуару початку століття. Зауважимо, що зображальне вирішення перших фільмів насамперед спиралося на принцип «систематизації» звичайних фотографій.

На перших етапах свого розвитку кінематограф не ставив (та й взагалі не ставив) ніяких вимог до композиційної побудови кадру або ж його тонального вирішення та освітлення, оскільки у цей період ще не існувало такого поняття, як зображальна культура фільму.

Над методикою побудови кінокадру тяжіли традиційні форми сприйняття театрального спектаклю. Рамка кадру визначалась за розміром і місцем знаходження зовнішнього прорізу театральної сцени. Точка зору камери фіксувалась на лінії, перпендикулярній до об єкту

зйомки, а висота камери витримувалась у суворих межах, тобто відповідала середньому місцерозташуванню глядача у театрі. Саме так знімалися фільми братів Люм'єр, саме так тривалий час створював свої кінострічки Ж. Мельєс. Було відзнято сотні тисяч метрів плівки, перш ніж піонери кінематографа збагнули, що знімати з однієї точки немає сенсу, і що зміст фільму сам сприятиме визначенню у процесі зйомки найбільш доцільних точок, які дозволять краще сприймати дію.

Згідно тогочасним вимогам композиція кадру зводилася до необхідності зберігати симетрію у розміщенні дійових осіб та предметів зйомки. Досить примітивним був і такий важливий засіб композиції, як освітлення.

Нестабільність сонячного освітлення примушувала кінематографістів перейти до темного павільйону, що у свою чергу зумовило необхідність знайти адекватну заміну. Саме тому кінооператори мали обрати шлях імітації дії втраченого світлового потоку.

Сонячні промені, проникаючи у кінопавільон через скляний дах, освітлювали сцени зверху по вертикалі. До певного часу штучне освітлення сприймалося кінематографістами лише як технічний засіб, як вимушена незручність. Це зумовлювало складність роботи кінооператора, який вважав своїм завданням заповнити кадр рівним, розсіяним, переважно верхнім і лобовим світлом.

Поступово, завдяки ускладненню знімальної техніки та запровадженню у практику кіно не тільки природної натурної зйомки, а й «натурних» декорацій з штучним освітленням, методика побудови кадру зазнає принципових змін. Так, використання панорами на натурі зруйнувало нерухомість традиційної театральної рамки, а відсутність на даному етапі «крупного плану» стимулювало оператора запровадити так зване каше — засіб концентрації уваги глядача на конкретній деталі. Варто відзначити, що каше, яке сьогодні практично втратило своє значення, на початку століття відігравало важливу роль у процесі осмислення нових можливостей кінозйомки. Каше вперше підказало доцільність використання ізольованої маски при зйомці кадру, а також призвело до відкриття комбінованих способів роботи з силуетами та освітленими об єктами.

Водночас відбуваються певні зміни і в методах побудови кадру, зокрема в освітленні, проте вони ще далекі від творчого осмислення завдань композиції. У цей період починає формуватися ідея «вірного освітлення», згідно якої світло мало бути «природним». Наприклад, зні-

маючи сцену біля вікна, світлові промені повинні були проникати до кімнати саме через вікно, інших світлових пристроїв взагалі не передбачалося. Порушення даного правила кваліфікувалося як безграмотність, так само, як свого часу зміна висоти горизонту або асиметрія в кадрі сприймалися як відсутність операторського смаку.

Щодо художньої організації кінокадру, істотних змін у цей період не спостерігалося. Насамперед, оператор мав забезпечити чітке фотографічне зображення, іноді – кілька живописних ефектів і пейзажів. Оскільки за тих часів кінематограф ще не був видом мистецтва, кінокадр, звісно, залишався за межами художнього тлумачення.

Отже, у перше десятиліття розвитку кінематографа завдання оператора фактично зводилося до технічного, репродуктивного відтворення об єкта зйомки. Але оскільки переважна більшість операторів до свого приходу в кіно були фотографами-професіоналами, а іноді навіть і визнаними майстрами фотографії (їхній доробок було відзначено нагородами фотографічних виставок), вони природно прагнули до використання власного професійного досвіду і насамперед турбувалися про технічний бік кінозображення.

Злам у розвитку операторського мистецтва відбувся завдяки появі такого важливого зображального компонента, як крупний план, що у свою чергу приводив до застосовування монтажу та значною мірою впливав на удосконалення художньої організації кадру.

Водночас надмірне захоплення крупним планом зумовило «процес входження» у кінематографічне зображення певних сумнівних традицій тогочасної портретної фотографії. «Художній портрет», запозичений з салонних листівок, став активно експлуатуватися пересічним кінооператором. Саме тому протягом кількох років на екрані превалювали крупні плани гарненьких голівок.

Мізерний вибір технічних засобів, громіздкість і нерухливість камери, обмежені можливості оптики і світлочутливих матеріалів – все це значною мірою ускладнювало роботу оператора. Крім того, у зазначений період ще не існувало чіткого розуміння завдань композиції як засобу виражальної організації кадру. Отже свій обов язок оператор вбачав у тому, щоб точно відтворити об єкт зйомки, який розташований перед апаратом так, аби у глядача складалося враження, ніби він дивиться театральний спектакль. Зрештою, це був кінематограф єдиної, до того ж нерухомої, точки зору.

Проте вже у листопаді 1907 року в пресі з являються висловлювання, що свідчать про поступове формування нового бачення художніх можливостей кінематографічного зображення.

Так, у статті «Кінематограф як розвага» висловлювалась думка про значні виражальні можливості художньо організованого кінематографічного зображення: «Фотографія, найбільш досконала форма зображення дійсності, стала застосовуватися для виготовлення картин... Компонована сінематографічна картина справляє на глядача значно більше враження, ніж суха фотографія дійсності... Відтворення сінематографічних картин стало, хоча і в брутальній формі, предметом творчості або якщо хочете, композиції» [1].

Але все ж таки, незважаючи на певні успіхи в галузі операторського ремесла, ідея художності ще не здобула своєї «актуальності».

Нерозуміння художньо-виражальних можливостей кінематографа здебільшого зумовлювалося переоцінкою ролі техніки у фіксації зображення. Ця обставина спричинила невірне ототожнення операторського мистецтва з ремісницьким оволодінням технікою кінозйомки.

Отже, ще раз наголосимо, що у зазначений період кінооператора сприймали насамперед як технічного фахівця, хоча і визнавали його роль у створенні фільму: «В роботі зйомщика не було місця для мистецтва, він лише «знімає» мистецтво акторів», – відзначав з цього приводу В. Пудовкін [2].

Обмежуючись у своїй діяльності передусім суто технічними завданнями, більшість операторів і самі не вважали свою діяльність творчою, що негативно впливало на процес удосконалення зображальної культури фільму. Розвиток операторської майстерності значною мірою стримувався й через недостатню увагу до кінематографічної видовищності.

Разом із тим подальший розвиток кінематографа поступово довів, що ілюзія реальності і ефект руху, які визначали, здавалося б, вражаючу силу «сінематографічних картин», не є головними елементами нового виду мистецтва. Творці фільмів поступово усвідомили великі художні можливості органічного зв язку зображальної форми фільму та його сюжетно-композиційної структури.

У кінематографі розпочався процес подолання цього початкового захоплення реальною подібністю і усвідомлення значних виражальних можливостей, які здатні були «дивовижно перетворити натуру своїм світописом» [3].

Показово, що для усвідомлення власних зображально-виражальних можливостей кінематографу знадобилося вже і не так багато часу: протягом 1910-1911 років художній рівень кінематографа принципово змінюється: «В руках оператора кіноапарат діє вже не так, як фарба в руках художника. Одна і та сама натура, знята з різних точок, в різних планах і по-різному освітлена, справляє різні стильові ефекти. Кінематографісти турбуються не лише про композиції фільмів, але й про композиції окремих кадрів, керуючись вже суто зображальними принципами», – відзначав один з патріархів кінознавчої науки Б. М. Ейхенбаум [4].

Динаміка розвитку зображальної культури в кіно має безпосередні позитивні наслідки у галузі удосконалення композиції, народження плану і ракурсу, варіювання оптики і оптичного малюнку зображення, зміни перспективи та вирішення кадрового простору. Поступово осмислюються художні можливості освітлення, активізується інтерес до його ефектів та змін тональності зображення.

Камера, вдаючись до перших спроб панорамування /на початку, щоправда, це відбувалося досить рідко навіть під час зйомок натури/, поступово відмовляється від нерухливості. Проте під час роботи в павільйонних декораціях, які визначалися невеликим розміром знімального майданчика і обмеженими можливостями освітлення, панорами практично не використовувались.

Помітні зміни відбуваються і в побудові мізансцен, зокрема у процесі зйомки актори здебільшого наближались до апарату і виходили на перший план.

У процесі розвитку й удосконалення кінозображення поступово розширило свої репродуктивні функції, хоча більшість фільмів того періоду все ще являли собою кінематографічні інваріації творів театру і живопису. Режисери і оператори переважно обмежувалися найпростішою фотографічною фіксацією тієї дії, що відбувалася перед апаратом. Показовим прикладом є картина «Російське весілля XVI століття», знята у 1908 році режисером О. Гончаровим. Фільм складався з п яти окремих полотен, «спроектованих», за визначенням К. Разлогова [5], художником В. Фестером на картини К. Маковського: молода з дружками; молодий та його оточення; обряд одягання молодої; весільний бенкет; сцена у світлиці. При цьому лише остання картина мала в собі щось подібне до драматичної дії, решта ж були відвертими ілюстраціями.

Слід зазначити, що спочатку дореволюційний кінематограф орієн-

тувався на співробітництво з операторами-іноземцями, проте його динамічний розвиток активізував залучення вітчизняних фахівців. Вже у 1907–1911 роках поряд із зарубіжними операторами Носке, Мейєром, Труше, Вітротті та іншими, продуктивно працюють російські оператори О. О. Левицький, Б. І. Завелєв, Є. І. Славинський, О. Вінклер та український аматор Д. Сахненко. У 1911 році він знімає картини «Наймичка» і «Наталка-Полтавка».

У 1909-1910 роках з'являються хронікальні картини молодого оператора Ф. К. Веріго-Даровського. Його фільм «Страхіття чуми на Далекому Сході» за рівнем операторської майстерності вважався однією «з кращих хронік того часу» [6].

У 1910 році на запрошення А. Ханжонкова до Москви приїздить французький оператор Р. Форестьє. 1911 році у співдружності з режисером Гончаровим і оператором Рилло він знімає грандіозний на той час за своїми масштабами батальний фільм «Оборона Севастополя». Згодом Р. Форестьє працював і в Україні, де зняв картини «Рабині розкоші і моди», «Зневажені і скривджені», «Польський еврей».

Незважаючи на те, що операторська майстерність була однією з потенційно важливих кінопрофесій, у пресі 1908-1910 років практично відсутня будь-яка інформація про доробок перших вітчизняних операторів. Серед причин, що пояснюють таку ситуацію – відвертий акторський пріоритет у тогочасному кінематографі. Актор вважався головною постаттю картини, і його робота ставала об'єктом особливої уваги преси. При цьому питання зображувальної стилістики, проблеми операторського мистецтва, що фактично зароджувалося, випадали з кола зору критики.

Сучасна кінознавча наука прекрасно усвідомлює необхідність ґрунтовного аналізу саме етапу становлення операторської майстерності. Водночас слід зазначити, що системний огляд операторської творчості першого десятиліття XX віку сьогодні практично не можливий, оскільки більшість фільмів того періоду втрачені. Щодо архівних матеріалів – їх взагалі майже не існує. Тим не менш, спираючись на існуючі дані, можна зробити висновок, що зображальна культура кінематографа першого десятиріччя XX століття перебувала під значним впливом театрального мистецтва, особливо живопису. У пошуках зображальних можливостей оператор звертався до живописних традицій, копіюючи класичні зразки тієї чи іншої школи, що сьогодні дає підстави назвати цей етап становлення кінематографа «живописним».

Кадр з фільму «В погоні за щастям»/«Навздогін за долею» (1927, режисер М.Терещенко)

На початку живописні тенденції кіно зводилися до механічного перенесення на екран окремих композиційних побудов або прийомів освітлення, іноді – до безпосереднього копіювання відомих полотен, що тематично були близькі до сюжету фільму. Але якщо на загальних планах оператору ще вдавалося реконструювати композиційну схему оригіналу, вловити хоча б приблизно основні принципи планування композиції і освітлення, то з переходом до динамічних групових і крупних планів оператор мусив трактувати сюжет самостійно. І тут одразу ж давала себе знати відсутність композиційної єдності. Це пояснювалося невмінням з'єднати в єдине ціле окремі кадри, тяжінням і режисера, і оператора до більш загальних, бажано, статичних побудов, тобто до таких форм, які давали б можливість якомога точніше відтворити живописний оригінал.

У 1908 році в роботі над картиною «Пісня про купця Калашникова» у багатьох мізансценах і композиціях кадру були використані ілюстрації художника В. Васнєцова до творів М. Лермонтова. «Знімки сценірувалися за малюнками професорів історичного живопису Васнєцова і Маковського», – повідомляв про цей метод побудови сценкадрів журнал «Сіне-фото» [7].

Такими були найпримітивніші форми наслідування, що були засновані на механічному перенесенні окремих композиційних схем живописних творів.

На крупних планах об'єктом реконструкції в окремих випадках були твори портретного живопису, але цей прийом використовувався не дуже часто, оскільки крупний план в ті часи здебільшого мав вигляд короткого монтажного кадру.

Значний вплив на композиційну побудову кадру зумовила і практика екранізації театральних вистав.

Залежність оператора від характеру і розміру театральної декорації в павільйоні не дозволяла вибудовувати кадр поза межами, визначеними художником-декоратором. Єдиною можливою композицією за цих умов була та, що за своєю симетричністю відповідала б фронтальній побудові декорацій. При цьому вона (композиція) викликала асоціації з живописними традиціями доби Відродження. Таким чином, перед оператором поставала необхідність використовувати досвід театру і стверджувати свою «художність» завдяки наслідуванню класичних зразків живопису, а отже, здійснювати на екрані «своєрідний» синтез.

Витоки самостійних творчих пошуків операторів беруть свій початок з натурних зйомок: ландшафтна панорама, пейзажний кадр, тощо.

У більшості фільмів першого десятиліття XX ст. пейзажні кадри ніби «випадають» із загального стилю «репродуктивної» фотографії, оскільки вони є наслідком не технічного відтворення, а певних творчих прагнень. Такі кадри включалися у картину як самостійні живописні моменти і подавались глядачеві у вигляді певного «емоційного атракціону».

Пейзажний кадр, що вибудовувався оператором самостійно, сприяв подальшій розробці нових технічних засобів зйомки. Так, на зміну анастигмату приходить монокль або пом'якшуюча лінза; в систему оптичної передачі запроваджується шовкова сітка та і низка інших оптичних пристроїв. Поступово оператор починає глибше замислюватися над проблемою освітлення, сприймаючи його як важливий елемент композиції. На терені відповідних творчих пошуків виникає нова хвиля інтересу до живопису, цього разу – до імпресіоністичного напряму. На цьому шляху значних здобутків досягли французькі кінооператори, що зрештою наприкінці 10-х – на початку 20-х років зумовило появу так званої кінематографічної моделі імпресіонізму.

Відзначаючи факт значного впливу живопису на ранній період розвитку операторського мистецтва, ще раз звернемося до стрічки «Оборона Севастополя». Події цього фільму розгортаються у турецькій столиці, в палацах Петербургу і Парижу та в окупованому Севастополі. У пошуках зображального вирішення цих епізодів оператори Л. Форестьє і О. Рилло неодноразово зверталися до творів живопису. В побудові батальних сцен і композиції кадрів вони активно використовува-

ли фрагменти відомої панорами художника Франса Рубо, присвяченої героїчній обороні Севастополя. Завдяки цьому прийому було досягнуто ефекту документальності в зображенні масових сцен і подій.

Операторська робота у картині «Оборона Севастополя» дістала високої оцінки С. Гінзбурга, який особливо виокремлював загальні плани кавалерії на полі битви, невеликі компактні групи вершників, що рухаються в глибину із глибини кадру, створюючи таким чином динамічні композиції, які викликають почуття тривоги. Одним з найвищих досягнень операторської майстерності у цьому фільмі є епізод пошуку вдовою генерала Тучкова загиблого чоловіка: високий горизонт і знята на тлі неба майже контражуром скорботна постать жінки в чорному; повільний ритм її руху спочатку на лінії горизонту, а згодом – на нижній частині кадру, поміж загиблими, – все це надавало композиції трагічної сили та величі [8]. У цих планах оператори не механічно копіювали твори живопису, а критично засвоювали його досвід для створення суто кінематографічних динамічних композицій, свідомо використовуючи специфічні можливості кіно.

Зйомки фільму «Оборона Севастополя» »... відкрили нову епоху в історії російського кінематографу і довели, що кіно здатне на щось більше, ніж прості ілюстрації...» [9]. Показово, що саме у цей період зарубіжні режисери Метр і Ранзен, знімаючи картини на «українську» тему – «Мазепу» і «Тараса Бульбу», спиралися на прийом відвертого ілюстрування.

Отже, звернення до живописних традицій значною мірою сприяло процесу загальної освіти операторів, які усвідомлювали необхідність підвищення не лише свого професійно-технічного, але й художньо-естетичного рівня, що безперечно мало вплив на розвиток зображальної культури кінематографа.

Поступове оволодіння законами композиційної побудови кадру дозволяло акцентувати на передньому плані, так би мовити, наріжні моменти дії, відсуваючи у глибину другорядне.

Таким чином, оператор міг дозволити собі позбутися умовностей театрального видовища, скажімо, знімати акторів, розташованих на передньому плані, в спину, якщо увага глядача згідно задуму повинна була фіксуватися на іншому персонажі, віддаленому від апарата.

Розробка художніх засобів кінематографа відкривала перед кінооператорами й нові творчі перспективи. Водночас, як вже відзначало-

ся, ще багато кінематографістів сприймали кінозображення як своєрідний різновид фотографії, а отже намагалися наблизити естетику екранного зображення до виражальних можливостей фотографії, що за 50 років свого існування вже досягла значних художніх успіхів.

Фотографія значною мірою сприяла розвиткові нових зображальних галузей і, безумовно, була одним із важливих чинників кінематографа.

Слід зазначити, що у дореволюційному кінематографі естетика фотографічних зображень і практика салонної фотографії продовжували помітно впливати на стиль операторської роботи. Наслідки цього впливу можна простежити в деяких фільмах 20-х років, насамперед, у спробах засвоєння операторами художнього доробку майстрів портретної і пейзажної фотографії. Цей вплив виявив себе у повній статичності, іноді у відверто ірраціональній композиції, в широкому застосуванні м'яко малюючої оптики, у прагненні відтворити в кінозображенні ефект так званих благородних методів фотодруку, таких як, наприклад, бромойль.

Ці специфічні тенденції досить часто ставали предметом гострих дискусій. Відомий французький теоретик кіно Луї Деллюк відзначав: «Менше фотографії – більше кінематографії. Всі засоби фотографії, вся зображувальність тих, хто її революціонізував, нехай підпорядковуються... палкій схвильованості, мудрій прозорливості і ритмам кіно». [10]

Ніби розвиваючи думку Л. Деллюка, А. Д. Головня твердив, що «ніколи і ніякому художнику, крім кінооператора, не вдавалося відтворити явища в їх розвитку, в русі, ніколи, ніякому художнику не було дано щастя створити живописний образ-портрет живої, діючої людини. Це навчилися робити кінооператори».

На початку 1914 року кіновиробництво, не зважаючи на скруту воєнної економіки, виявилося серед небагатьох галузей промисловості, що швидко розвивалася. Скорочення імпорту картин, інтерес глядачів до вітчизняних фільмів значною мірою сприяли процесу розвитку кіно. Кількість нових фільмів швидко зростала, що природно зумовлювало потребу у нових кадрах. Як це не парадоксально на перший погляд, але саме у роки війни швидко зростав рівень майстерності кінооператорів. Доробок О. О. Левицького, Е. К. Тіссе, Г. В. Грібера, Ю. О. Желябужського, Б. І. Завелєва та інших відзначається високим професіоналізмом у роботі з освітленням, зйомками акторів, композицією кадрів, фотографічною якістю зображення.

Хроніку Першої світової війни зафіксували на плівці не тільки оператори-документалісти, але й представники ігрової кінематографії. Природно, що досвід, набутий ними у важких воєнних умовах, сприяв удосконаленню майстерності та розширенню кола професійних інтересів.

Вже у хроніках кінця 1916-го і особливо 1917-го років, у роботі багатьох операторів, їх ставленні до матеріалу зйомок, помітні нові тенденції. Це, зокрема, відчувалося в сюжетах, присвячених стихійній демобілізації. Саме тут яскраво виявлялась зацікавленість операторів, так би мовити, долею конкретної людини. В переважній більшості хронік поточних подій кінокамера фіксувала крупні плани людей, уважно «вдивляючись» в їхні обличчя. В композиційній побудові кадрів чітко простежувалось прагнення до індивідуалізації образів.

Усвідомлюючи та опановуючи досвід класичних зображальних мистецтв (скульптура, живопис), використовуючи здобутки фотографії, оператори впевнено рухаються уперед. В поступальному русі на зміну законам статичної композиції приходять закони динамічної композиції – композиції руху. Великої уваги починають приділяти правильному відтворенню перспективи. Об'єкти зйомок розміщуються у кадрі таким чином, щоб склалося враження глибини кадру. Згодом досягається ілюзія тримірності через вміле застосування оптики, характер декорацій, використання бокового освітлення. Зйомки здійснюються з різних точок, але ракурси змінюються обережно. Активно застосовуються і такі прийоми, як наплив, подвійна експозиція, затемнення. Поступово освітлення ательє сонячним світлом виявляється недостатнім.

Кадр з фільму «Тарас Трясило» (1927, режисер П.Чардинін)

Природне світло комбінується з підсвічуванням, а в деяких випадках уся зйомка триває при штучному освітленні.

У критичних виступах тогочасної преси відзначалися факти недооцінки деякими операторами художнього значення освітлення, неспроможність відтворити на екрані день і ніч, та ін.

Водночас кінематограф все більше і більше накопичував позитивний досвід. Про це, зокрема, йшлося у редакційній статті збірки «Вся кінематографія» (1916 рік). У статті наголошувалось на значенні зображення у фільмі, відзначалася необхідність світлових пошуків: сонячні бліки, конражурні знімки, гра світла, тощо. І чи не вперше на сторінках преси пролунав заклик до режисерів й операторів намагатися досягти у кадрі глибини і повітря – світлової та повітряної перспективи. Також підкреслювалось, що в кіномистецтві режисура безпосередньо пов'язана із професіями оператора, художника, і що саме колективна співтворчість уможливлює появу високохудожнього фільму.

СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРАТОРСЬКОЇ ПРОФЕСІЇ В УКРАЇНІ (10-і – ПЕРША ПОЛОВИНА 20-Х рр. XX ст.)

Передісторія українського кіно починається у 90-і роки XIX століття, коли провідні українські художники-фотографи досить успішно здійснювали процес «оживлення фотографій», створюючи так звані «рухомі знімки». Таким ентузіастом-винахідником був харківський художник-фотограф А. К. Федецький (1857–1902).

Перша в Україні кінозйомка «Перенесення чудодійної ікони Куряжської Божої Матері у Харківський Покровський монастир» була здійснена А. К. Федецьким 30 вересня 1896 року. У наступних його стрічках – «Відхід потягу від Харківського вокзалу», «Катання по Червоній площі», «Народні гуляння по Кінній площі» – на плівці були зафіксовані картини народного життя.

Дореволюційне кіно в Україні із самого початку свого розвитку виявило підвищену зацікавленість до зображення реальної дійсності. Але на відміну від ситуації в країнах Західної Європи ця тенденція не отримала належного розвитку. Причину такої ситуації зумовила популярність в Україні драматичного театру.

Успіх українських театральних труп, які гастролювали у Москві та Пе-

тербурзі, спонукав і кінопідприємців Росії використовувати у фільмах мотиви української літератури. Зокрема, значний інтерес викликала картина Ч. Слабінського «Катерина» (1911 р.) за поемою Т. Г. Шевченка. Знімав її оператор Ж. Мейєр. У цій короткій стрічці (375 метрів) вже можна простежити деякі елементи кіновиразності. У фільмі скомпоновані натурні та павільйонні зйомки, а в побутових сценах автори спробували реконструювати атмосферу життя селян шевченківської доби. Мине кілька років, і перші екранізації вітчизняної класики будуть здійснені і в Україні.

У даному зв'язку необхідно особливо наголосити на принципово важливій події, а саме – організації Д. Сахненком у 1911 році в Катеринославі «Південно-Російського ательє «Вітчизна».

Цілком справедливо Д. Сахненка вважають піонером українського кіно [11]. Самотужки оволодівши професією кіномеханіка, опанувавши проекційну і знімальну апаратуру в електро-театрі «Біограф» у підприємця А. Зайлєра, у 1908 році він почав знімати самостійно як кореспондент фірми «Пате».

У своїх хронікальних сюжетах Д. Сахненко відтворював найбільш цікаві, як йому здавалося, сцени з місцевого життя. Знімав він також і видові стрічки, намагаючись передати в них поетичну чарівність українських пейзажів [12].

Згодом Д. Сахненко переходить до ательє і розпочинає зйомки фільму «Запорізька Січ». Як бачимо, українська історія привертає увагу перших вітчизняних кінематографістів.

У 1911 році Д. Сахненко створює фільми-спектаклі «Наймичка» (за І. Тобілевичем) і «Наталка-Полтавка» (за І. Котляревським), що стали візитною карткою прославленої київської трупи М. Садовського, яка гастролювала тоді в Катеринославі. Обидва фільми Д. Сахненко знімав на натурі в мальовничому куточку місцевого парку, що був обладнаний декорацією.

У цих картинах вже можна спостерігати паростки творчого начала, яке значною мірою було стимульовано грою українських акторів М. Садовського, М. Заньковецької, І. Мар'яненка, Г. Борисоглібської.

Якщо у згаданих фільмах Д. Сахненко намагався бути і оператором, і режисером, то у подальшому він уже працює тільки як оператор. Наступний знятий ним фільм – «Богдан Хмельницький» (за п'єсою М. Старицького) – був поставлений режисером О. Варміним. Попри деяку фрагментарність, картина вдало відтворювала історичні події визволь-

ної боротьби українського народу. Зйомки, які Д. Сахненко здійснив на натурі та у павільйоні, ще раз підтвердили його вишуканий смак.

Найвизначнішим твором українського кіно, знятим у період Першої світової війни, вважають драму «Життя і смерть лейтенанта Шмідта» («Повстання Чорноморського флоту») [13]. Цей фільм було створено конторою «Кінострічка» у липні 1917 року в Одесі. В картині значний акцент був зроблений на принципі типажності, що зумовило залучення до зйомок матросів і солдат.

Зважаючи на те, що загалом якість фільмів дореволюційного періоду була досить низькою, рівень операторської майстерності сприймався певним дисонансом. Прагнення до життєвої достовірності зумовило пріоритетність натурних зйомок у переважній більшості фільмів.

Активне звернення кінематографістів наприкінці 10-х років до літературної класики та фольклорних традицій сприяло розширенню стильових і жанрових можливостей кіно, збагаченню його виражальних засобів яскравою метафорикою, різноманітною та ритмічною організацією кадру, тощо.

Наприкінці 1918 року, коли на приватних кінофабриках розпочався процес скорочення фільмовиробництва, значна кількість операторів перейшла до створення кінохроніки. Зважаючи на специфіку хронікальних зйомок, оператор-документаліст у багатьох випадках змушений був брати на себе авторські функції, самостійно розробляти зйомочно-монтажні плани та зберігати у віднятих кадрах необхідну сюжетну й композиційну послідовність.

Внаслідок зміцнення більшовицького режиму ідейно-художню якість документальних фільмів значною мірою визначали партійні вказівки, що безперечно стимулювало ідеологізацію світогляду оператора-хронікера, його розуміння пропагандистської та естетичної цінності документального матеріалу.

Політичні зміни змушували кінохронікерів шукати нові композиційні можливості вирішення кадру, використовувати нові точки зйомки.

Так, знімаючи різноманітні масові демонстрації, траурні процесії, що мали політичний характер, кінооператори часто застосовували верхні точки зйомки для відтворення масштабних подій. Втім, за допомогою нижніх точок зйомки (ракурси тоді вживалися рідко) вони намагалися виділити постаті ораторів, передати динамізм і внутрішню експресивність подій, тощо.

У ці роки кінооператори, прагнучи відтворити на екрані певні події, вперше в кінохроніці починають знімати монтажно, використовуючи різні точки зйомки та чітко вибудовану композицію кадру.

В сюжеті «Клятва червоних бійців», зафільмованому кінооператором П. Єрмоловим влітку 1918 року на Східному фронті, апарат змінював точку зйомки декілька разів: спочатку здалеку, через голови червоноармійців, був показаний автомобіль з оратором (загальна картина мітингу); потім апарат наближався до нього, даючи можливість краще побачити людину. Виразні динамічні кінопортрети комісарів, які виступають, нагадують відомі кадри фільму «Чапаєв» – своїм прийомом зйомки та специфікою композиції, Закінчується сюжет фронтально знятими загальними планами, що створюють «колективний» кінопортрет червоноармійців.

Для передачі на екрані масштабності подій кінооператори починають частіше застосовувати панораму. Так, у фільмі «Прихід українських радянських військ до Києва 6 лютого 1919 року» на екрані виникає заповнений киянами Хрещатик і Думський майдан, що прикрашені червоними прапорами і транспарантами (панорама, зафільмована оператором П. К. Новицьким). Це допомогло виразніше розкрити масовий характер зустрічі.

У роки громадянської війни в кінохроніці активно почала застосовуватися зйомка з предмету, що рухається (з потягу, пароплава, бронемашини).

Динамізм зображення був притаманний творчій манері кінооператорів П. Новицького та О. Левицького. Вони збагачували композицію складним внутрішньо-кадровим рухом, часто вживали перспективну побудову кадру.

Так, П. Новицький зафільмував на врангелівському фронті ефективні, за твердженням Г. Болтнянського, кадри («втеча кінноти вночі»), застосувавши контражурну зйомку [14].

Прагнення відтворити тривожну атмосферу тих років часто зумовлювало плакатно-лаконічну побудову кадру. Водночас саме за років громадянської у деяких кадрах кінохроніки можна простежити ліричну інтонацію, породжену відповідним авторським коментарем подій.

На початку 20-х років оператори все активніше знімають пейзаж. Показово, що він виконує важливу виражальну функцію і в хронікальних, і в ігрових фільмах [15].

Взагалі у зазначений період простежується активний процес інтеграції виражальних засобів, зокрема, оператори кінохроніки використовують надбання ігрового кіно – крупні плани («Чорні дні Кронштадта»), монтажні перебивки, деталі (крупний план черепа, набитого ватою у фільмі «Розкриття мощів Тихона Задонського») та ін.

Можна сказати, що кінохроніка стала своєрідною школою фахового удосконалення операторських кадрів. Вона привнесла живий творчий зміст у застарілі форми традиційного операторського мистецтва, і цей зміст докорінно зламав усталені операторські традиції дореволюційного кіно.

Важливе значення для «перебудови» операторських кадрів мала сама специфіка хронікальної зйомки, аналіз якої допомагає зрозуміти витоки тих творчих пошуків, які стали ознакою операторського мистецтва у наступні десятиліття.

Якщо при створенні ігрового фільму завдання оператора зводилося до забезпечення єдності зображувального тлумачення художніх образів і стилю, що органічно випливають із змісту сценарію, хронікальний фільм ставив перед оператором не менш складне завдання. Воно полягало у тому, що ряд епізодів (іноді і весь фільм), оператор знімав самостійно, «репортажно», без попереднього детального осмислення композиції кадру, і тому творчий результат здебільшого залежав від його ідейної орієнтації та рівня загальної культури. Не маючи сценарної розкадровки, оператор самостійно в процесі зйомки створював план, «монтажно» знімав окремі кадри, зберігаючи загальну сюжетну і композиційну послідовність. Отже, оператор фактично виконував функції режисера. До того ж слід врахувати, що у монтажі лише ті кадри могли бути зведені до художньої єдності, які в знімальному процесі були зафільмовані із врахуванням загальної монтажної концепції.

При зйомках хроніки подій вимоги до оператора ускладнювались, оскільки громадянська позиція оператора, його світогляд і творче розуміння своїх завдань грали вирішальну роль. Обов'язковою умовою методики зйомки хроніки стала максимальна лаконічність кадру, експресія, здатність виявити найважливіше, істотне, вміння охопити і передати в короткому сюжеті головні моменти події із врахуванням політичної настанови.

Однак не можна не відзначити, що чимало операторів-хронікерів даного періоду ще недооцінювали виражальних можливостей екранного

зображення. Події і люди фільмувалися ними, як і раніше, здебільшого загальними планами. Композиція багатьох кадрів також не сприяла осмисленню зображувального, засвідчуючи безсторонність операторських зйомок та інформаційну обмеженість. Характеризуючи специфіку роботи операторів кінохроніки, Е. Тіссе наголошував: «Чим можна було відрізнити доброго хронікера від поганого? Поганий хронікер той, хто погано бачив знімальний матеріал. І ось видиво і стало цінуватися, тому ми вирішили дивитися на віднятий матеріал з тієї точки зору, яку хронікер зумів показати у своєму короткому сюжеті своєю участю у дії. »...присутнього» хронікера не цінили, а «учасника"-хронікера цінили дуже високо. Ось з цих позицій поступово вимальовувався оператор-хронікер». [16]

Значення досягнень цього періоду не вичерпувалось створенням неповторних кінодокументів. Особливо важливим для подальшого розвитку операторської майстерності стало те, що саме в ці роки формувалося нове розуміння естетичних цінностей документального матеріалу, відбувалося поступове утвердження ідейно-творчих позицій вітчизняного кіно в умовах тоталітарного режиму.

Як відзначав Е. Тіссе, кінохроніка навчалася по-новому бачити матеріал, навчалася мислити сюжетно і монтажно, оскільки хронікальний сюжет вимагав лаконічності, виразності та «глибокої життєвої правди». Цей важливий досвід був привнесений операторами у художній кінематограф. Виразність зображальних форм, уміння побачити і виділити головне, збереження художньої єдності зображально-монтажних рішень, нове розуміння взаємодії світла і композиційних побудов, – все це визначило характерні риси творчості української операторської школи.

Як відомо, у 20-і роки активно осмислюється питання поетики кіно, відбуваються дискусії щодо проблеми кінотворчості і зображальних можливостей фільму.

У пресі з'являються статті майстрів, присвячені важливим, проблемним темам: зображальна культура фільму, семантика освітлення і світлові ефекти, логіка ракурсів і зображальна єдність монтажних планів, портретна характеристика персонажів і роль пейзажу, трюкові зйомки, та ін.

У теоретичних розробках все активніше відстоюється думка, що колективний пошук, колективна співтворчість є необхідним, органічно властивим мистецтву кіно, методом. Саме тому в цей період виникають творчі тандеми «режисер-оператор», що об'єднували спільні художні орієнтири.

Нові стосунки у творчому колективі створювали значні можливості для розвитку всіх складових кінотвору. Виникали й нові творчі умови для художніх пошуків операторів. Достовірність зображення тепер сприймалася ними не лише як формальна фіксація на екрані фактів та подій, а як необхідність художнього осмислення зв'язків і протиріч життєвих процесів.

Як відзначав В. Ждан, «пекучі потреби художнього пізнання дійсності народжують нові виражальні засоби, перетворюють старі, спричиняють появу нових форм відображення». [17] Саме ця особливість визначала специфіку творчості кінематографістів 20-х років.

У нерозривному зв'язку із загальним художнім процесом розвивалася українська кінематографія. 13 березня 1922 року було організоване Всеукраїнське фотокіноуправління – ВУФКУ. Відтоді виробництво художніх фільмів в Україні розвивається значно активніше.

Перші кроки українського кінематографа тісно пов'язані з іменами Л. Курбаса, В. Гардіна, П. Чардиніна, кінооператорів Л. Форестьє, Б. Завелєва, Е. Славинського, художників І. Суворова, В. Єгорова, акторів М. Заньковецької, А. Бучми, І. Замичковського та багатьох інших.

Піонерам українського кіновиробництва довелося долати чимало труднощів. Слабка технічна база студій обмежувала і творчі можливості.

Зважаючи на специфіку глядацького інтересу, що надавав перевагу салонним мелодрамам дореволюційного зразка, кінематографісти орієнтувалися на своєрідне гасло – «Новий зміст у старих формах». Принциповим прихильником такого методу пропаганди політичних ідей виступав А. В. Луначарський.

На початку 20-х років в українському художньому кінематографі активно розвивався напрям, що, з одного боку, спирався на досвід дореволюційного психологічного фільму, а з іншого – орієнтувався на декадентські традиції.

Так, режисер В. Гардін, запрошений для співробітництва на Ялтинську кінофабрику, у своїх пошуках чітко орієнтувався на саме цю тенденцію.

У 1922–1923 роках він поставив картини «Поєдинок», «Привид блукає Європою», «Слюсар і канцлер». Перший фільм символічно відтворює поєдинок між пролетаріатом та буржуазією. Тогочасна кри-

тика відзначала, що фільм ближче до старого, буржуазного кіно, ніж до нового, радянського. Щодо картини «Привид блукає Європою» – вона являла собою зразок вільної екранізації оповідання Е. По «Маска червоної смерті», дія якого відбувається у вигаданій країні, де лютує епідемія чуми. Знімав фільм оператор Б. Завелєв, який починав свою роботу в кіно ще в дореволюційний період у картинах Е. Бауера. Згодом, вже з режисером П. Чардиніним він створив низку картин так званої «золотої серії». Цьому оператору була властива яскрава індивідуальна манера. Його вважали майстром глибинно побудованих і освітлених сцен. Ще в дореволюційному кіно Б. Завелєв досяг значних успіхів у використанні освітлення для ефективного компонента. Завдяки світотональному епізоду близькі і далекі плани набували необхідної, згідно драматургічного задуму, активності. Компонуючи кадр та його освітлення, оператор використовував колони, зламані лінії стін, камінів, кушеток, аби досягти глибини простору та ефекту більш рельєфного сприйняття предметів і людей. Заради цього колони, каміни, кушетки приховували освітлювальні прилади, що висвітлювали тло і далекі плани. Відповідне розміщення освітлювальних приладів в рамках і всередині кадру справляло враження казкового ефекту і дозволяло показати найменші деталі інтер'єру та нюанси гри акторів. Досвід, набутий в роботі над картинами Е. Бауера, оператор Б. Завелєв плідно використовував у своїй подальшій діяльності.

С.Свашенко в фільмі «Арсенал» (1929, режисер О.Довженко, оператор Д.Демуцький)

Фільм «Привид блукає Європою» розпочинається сценою в палаці на острові, де переховується від чуми імператор зі своїми царедворцями. Розкішний білокам'яний палац має чіткий графічний і оптичний малюнок. Колони – не лише деталь декорації: вертикальними лініями вони розділяють сцену на ділянки для того, щоб вибудувати різні мі-

зансцени. Страждає у безвиході імператор (актор О. Фреліх). Оператор лобовим світлом вибілює його обличчя, ніби одягаючи на нього машкару. Камера вихоплює такі ж самі обличчя – машкару придворних, імператриці (актриса З. Баранцевич); показує глядачеві сцену передсмертної вакханалії. Специфічне освітлення інтер'єрів (передній план має вигляд білих плям, тло – чорне) створює відчуття остаточної приреченості. Серед машкар виділяється одне живе обличчя селянської дівчини Ельки (актриса А. Іскрицька). Якщо образ імператора, так би мовити, існує у замкнутому просторі, то Елька, яку оператор знімає на натурі, є уособленням світлого життєстверджуючого начала, що досягається саме завдяки операторській майстерності.

Композиція епізоду рибалок-повстанців побудована на крупних планах. Їх швидка зміна створює враження масштабності повстання. Обличчя селян і рибалок – це вже не машкара, глядач бачить на екрані живих людей. Елька танцює на останньому карнавалі, що влаштував імператор. Оператор Б. Щавелєв, завдяки чітко осмисленій композиції кадру, досягає його виразної глибини та наповнює повітрям. Імператор, який спостерігає за дівчиною, знятий у темній тональності і ніби опиняється у пастці. Фільм закінчується епізодом повстання рибалок, які підпалюють палац, де гине імператор зі своїм оточенням. Завдяки акцентованій увазі на системі різних виражальних засобів, режисер і оператор майстерно осмислили у фільмі актуальну для того часу тему протистояння антагоністичних класів.

Відповідна спрямованість притаманна і картині «Слюсар і канцлер», створеної за п'єсою А. Луначарського.

У 1924 році на екрани виходить стрічка «Остап Бандура» (режисер В. Гардін і оператор Е. Славинський): «Цей фільм про громадянську війну на Україні... можна віднести до перших досягнень українського радянського кіно». [18] Головні ролі у картині виконали видатна українська актриса М. Заньковецька та відомий театральний актор і режисер В. Василько.

Своїми творчими здобутками цей фільм, насамперед, завдячував блискучій акторській роботі М. Заньковецької: «Актриса зуміла знайти міру кінематографічної виразності і чи не вперше засвідчила в нашому кіноекрані зразки психологічних характеристик» [19]; та операторській майстерності Е. Славинського.

Роботі з фільмом «Остап Бандура» передував значний кінодосвід

оператора у хронікальному кіно та співтворчість з одним з класиків дореволюційного кінематографа Я. Протазановим, разом з яким була створена епохальна картина «Пікова дама». У фільмі використовувалися глибинна побудова кадру, гострі ракурси, панорамування й наїзди, трюки, що сприяло створенню емоційно-психологічної атмосфери подій. Чи не вперше у цьому фільмі кіноапарат, так би мовити, взяв на себе функцію очей героя (епізод програвання у карти Германа); чи не вперше режисер і оператор скористалися світлом для характеристики внутрішнього стану героя, для акцентуації уваги глядача на важливих деталях.

Слід зазначити, що мистецтвом світлопису володіло багато вітчизняних операторів (ми вже торкалися питання відповідних творчих пошуків оператора Б. Завелєва), але Е. Славинський, знімаючи «Пікову даму», здійснює важливий художній прорив. Можна сказати, що оператор підпорядковував виражальні засоби надзавданню акторської роботи І. Мозжухіна – відтворити на екрані морально-психологічне фіаско головного героя стрічки.

У цьому ж напрямку Е. Славинський працював над фільмом «Остап Бандура» з режисером В. Гардіним. Картина знімалася власним апаратом оператора типу «Пате», що природно зумовлювало її примітивну техніку.

Але незважаючи на відверті незручності, Е. Славинський продемонстрував високий рівень професійної майстерності. І. С. Корнієнко відзначав: «Фільм дійсно не позбавлений деякого примітиву, властивого агітаційним фільмам, прямолінійності у відтворенні теми, щоправда, журнал «Силуети» відзначав, що «режисер Гардін виявив чуття сучасника, широту охоплення епохи». [20] Особливо в масових сценах режисер прагнув життєвої подібності. І тут його справжнім однодумцем виявився Е. Славинський, натурні зйомки якого були стилізовані під документальні кадри громадянської війни.

Як вже говорилося, серед справжніх досягнень фільму – образ матері, блискуче створений М. Зеньковецькою. Як і в картині «Пікова дама», у цій стрічці Е. Славинський активно застосовував світлотіньові прийоми для розкриття емоційно-психологічного стану героїні, а отже, можна сказати, що тут оператор наблизився до гідного художнього рівня своєї творчої перемоги, яку, в свою чергу, здобув у стрічці Я. Протазанова.

Особливе місце у процесі становлення й розвитку української кі-

нематографії I половини 20-х років посіла кінотворчість Л. Курбаса – видатного театрального режисера, який зробив значний внесок і до розвитку українського національного кіномистецтва того періоду.

Л. Курбас прекрасно усвідомлював естетико-художні можливості кінематографа і досить активно експериментував з його виражальними можливостями. Першим фільмом режисера була сатирична комедія «Вендетта», що являла собою інваріацію побутової комедії. Досить банальний сценарій (автори Н. Борисов, С. Лазурін, Г. Стабовий) не відзначався ані оригінальністю думки, ані гостротою ситуації. Отже необхідно було віднайти яскраву форму, в якій «заграв» би простенький сюжет. Л. Курбас зупинився на гротескній стилізації лубка.

Картина починається відверто комедійним кадром: на екрані спокійно сидить Куріпка з короною на голові. Вона не втрачає спокою і тоді, коли з-під неї викочуються два яйця, з яких вилуплюються піп та дяк.

Чи не вперше в історії українського кіно Л. Курбас використав об'ємну мультиплікацію. Але цей прийом став для режисера не кінематографічним експериментом, а засобом перетворення банальної побутової комедії на гостру сатиру.

Оператором-постановником «Вендетти» був Б. Завелєв, який мав значний досвід роботи в кінематографі. Слід зазначити, що він послідовно відстоював пріоритетність канонічного кадру і не сприймав «композиційного» новаторства режисера, звинувачуючи його в «нешанобливому» ставленні до кіноапарату. Тим не менш, оператор поступився своїми принципами і зняв картину, як того вимагав режисер.

Наступним фільмом Л. Курбаса стала картина «Макдональд» (1924) – політичний памфлет на англійський уряд. Сюжет «Макдональда» трактувався у ще більш гротесковому вимірі. Згідно режисерського задуму стрічка мала бути зроблена у жанрі трюкового детективу з погонями та переслідуваннями. Прискорений темпоритм, активні експерименти із зображенням категорично не сприймалися Б. Завелєвим, а отже оператором-постановником «Макдональда» став співробітник лабораторії Одеської кіностудії Д. Фельдман. Згодом він працював на різних кіностудіях – у Москві, Єревані, Баку, Тбілісі. Серед визначних робіт оператора – «Пепо», «Давид-Бек», «Тихий Дон», «Петербурзька ніч», «Привід, який не повертається» та ін. Водночас фільм «Макдональд» Д. Фельдман вважав принципово важливою стрічкою у своїй творчості.

Художник-постановник картини В. Мюллер зробив макет Лондо-

на, а Д. Фельдман, поєднавши його з рухливим натовпом, створив достовірний образ англійської столиці. Це було відверте художнє новаторство, яке заслуговувало на серйозну увагу.

Л. Курбас експериментував дуже активно: прискорена, уповільнена, трюкова зйомки, сполучення, накладки, каше по вертикалі і горизонталі здійснювалися на мізерній технічній базі: чотири підвісних освітлювальних прилади, стара санітарна машина «Форд», шість стояків. Натомість у своїх художніх експериментах Л. Курбас намагався бути максимально зрозумілим, щоб привернути якомога більшу кількість глядачів до своїх картин. У цьому його позиція співпадала із судженнями Л. Кулешова, який на початку 20-х років висловив думку, що в кадрі не повинно бути нічого зайвого, він має сприйматися легко і швидко, як літера. Прагнучи «модернізувати» глядача, Л. Курбас протиставляв свої твори старому кінематографу – салонному, еклектичному, де досить часто кадр був відверто перевантажений.

За манерою сатиричного глузування фільми українського режисера нагадують ранні стрічки «фексів». Так, нагромадження трюків у сатиричних комедіях Л. Курбаса викликали асоціації з «Пригодами Октябрини» Г. Козінцева і Л. Трауберга, з приводу якої Ю. Тинянов у 1929 році сказав: «Вони вчилися на елементарній «комедійності», де ще зберігаються сліди кіно як винаходу, елементи кіно, що дозволяють без зайвого страху із повагою спостерігати, пробувати, руками брати... саму суть кіно як мистецтва». [21]

Останнім фільмом Л. Курбаса стала стрічка «Арсенальці», що відтворювала епізоди громадянської війни в Україні – повстання робітників київського заводу «Арсенал» (сценарій Г. Тасіна).

Знімали картину в грудні 1924 – січні 1925 року. Оператором стрічки знову був Д. Фельдман. Прагнучи показати масові сцени масштабно і динамічно, він застосував панораму як прийом емоційного впливу, а також вперше в українському кіно використав «подвійну панораму» в епізоді наступу білогвардійців і контратаки робітників. Складність використання зазначеного прийому полягала в тому, що необхідно було чітко розрахувати всі складові кадру.

Подвійна панорама у сполученні з каше поділяла його навпіл по вертикалі. На одній половині навальна атака білогвардійської кінноти, на іншій – контратака робітників. Ці дві панорами рухалися назустріч одна одній, що створювало враження їхнього неминучого зіткнення.

Кожний бік кадру -кіннота згори і робітники знизу на гору – розгортався в окремому ритмі. Уповільнений рух робітничих мас стосовно кінноти компенсувався рухом самих панорам: вони були організовані таким чином, що з'єднувались, зливались самі. «Повільний», хоча і рішучий монолітний рух робітників ніби «стримував» кінноту, підкреслюючи її згасаючий порив. [22] Фільм відзначався чітким темпоритмом, динамікою, бурхливим темпераментом. Своєрідним ключем до розуміння надзавдання картини була фраза Л. Курбаса: «Справа не в тім, щоб довго тупотіти ногами, а щоб швидше діяти». [23]

Розвиток операторської майстерності на початку 20-х років значно активізувався, хоча і відбувався не так швидко, як того прагнули митці, оскільки стримувався своєрідною стандартизацією зображувальних форм. Фільми, як правило, знімали за усталеними операторськими прийомами, що переходили із однієї картини в іншу: традиційна схема освітлення, непорушність законів композиції, обов'язкове акцентування світлових контурів, тощо. Разом з тим, можна з певністю твердити, що втілення в стрічках задумів таких режисерів, як Л. Курбас, спонукало операторів відмовитись від існуючих стереотипів.

РОЗКВІТ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА (II ПОЛОВИНА 20-Х РОКІВ). ТВОРЧІСТЬ О. КАЛЮЖНОГО, О. ДЕМУЦЬКОГО, А. КЮНА

В середині 20-х років українське кіномистецтво переживає свій розквіт. Накопичення певного досвіду новітнього екранного формотворення приводить до позитивних наслідків. Саме тому даний період історики кіно цілком слушно називають роками розквіту німого кіно. У цей час чітко простежується показова тенденція – зміцнення творчої співдружності режисерів і операторів, завдяки чому операторська робота визнається важливою складовою творчого процесу. Ця співдружність, як відомо, зумовила появу визначних фільмів: «Страйк», «Панцерник Потьомкін», «Мати», «Кінець Санкт-Петербурга», «Нащадок Чингіз-Хана», «Арсенал», «Земля», що здобули статус знакових явищ у контексті світового кінематографа. Вони засвідчили факт яскравих творчих пошуків і звершень у галузі форми й пластики виразності та значною мірою вплинули на розвиток операторського ми-

стецтва. Саме в цей період в українське кіно приходить когорта яскравих персоналій, серед яких особливе місце посідає О. Калюжний.

Осмислення специфіки операторської майстерності О. Калюжного вимагає конспективної реконструкції основних етапів його життєвого шляху, наслідки якого мали значний вплив на подальші творчі здобутки митця.

О. Калюжний народився у 1899 року в Чернігові. Навчаючись у Київському політехнічному інституті, він знайомиться з відомим знавцем фотографії – професором Петровим та під його впливом починає працювати над портретом і натурою. Знімає майбутній оператор виключно моноклем, намагаючись не лише відтворити зовнішню подібність, а й дати внутрішню характеристику зображуваного об єкта.

Згодом, не залишаючи вивчення фотографії, О. Калюжний переходить на режисерську роботу в театр Михайличенка, де разом з В. Інкіжиновим (відомим за фільмом «Нащадок Чінгіз-Хана») створює на базі театру кіностудію.

У 1923 році він переїздить до Харкова і стає співробітником ВУФКУ, спочатку як київський кореспондент хроніки, а потім – як оператор.

У 1926 році на екрани виходить «Синій пакунок» – перша картина режисера Ф. Лопатинського і оператора О. Калюжного, сюжет якої грунтувався на традиційній для цього часу темі – класовій боротьбі під час громадянської війни в Україні. Натурні зйомки стрічки відбувалися в Любатині під Харковом, міську натуру і павільйони знімали в Одесі.

До свого приходу на кінофабрику О. Калюжний був знайомий з освітлювальною апаратурою лише теоретично. «Синій пакунок» став для нього важливим іспитом щодо оволодіння павільйонним освітленням. Отже в декораціях, виготовлених художником І. Суровим, розпочалися пошуки світлового рішення майбутнього фільму: «Оператор не хотів знімати так, як знімали оператори, використовуючи «павуки та мухи» як верхнє розсіяне світло і «стойки» – для лобового освітлення. Він вимагав, щоб до декорації згори прикріпили невеликі для заднього, так званого, контрового освітлення, освітлювачі. Всі присутні на майданчику посміхалися, дивлячись на це «дивацтво» О. Калюжного. Але потім, побачивши на екрані чудові кадри, зняті таким чином, почали застосовувати у своїй роботі його метод освітлення», – згадував О. Швачко [24].

Другою картиною О. Калюжного стала комедія «Підозрілий багаж» (1926) режисера Г. Гричера-Чериковера. Дотепна історія, що грунтувалася на законах комедії положень (американська поліція приймає за адську машину шухляду з апельсинами, яку везуть з собою на пароплаві до Америки два радянських громадянина) надала О. Калюжному можливість попрацювати з натурою, інтерес до якої він відчував завжди. «Підозрілий багаж» знімався в Криму. Яскравий сонячний день перетворюється на темну ніч. На чорному небі, над чорною водою палає яскраве сонце. Від нього біжить легенька доріжка по воді, чіткий силует пароплава і тіні людей на ньому. Так було знято близько тисячі метрів, але виготовлені пейзажі не увійшли до картини і були використані в інших стрічках ВУФКУ, яким, згідно режисерського задуму був потрібний похмурий місячний пейзаж [25]. Кілька метрів О. Калюжний згодом залучив до зйомок фільму «Беня Крик».

Саме тоді оператор ставить перед собою мету: організувати матеріал таким чином, щоб він вражав глядача своєю узгодженістю та чистою формою. «Наполегливо працюючи, О. Калюжний опановує оптичні можливості художньої організації кінотвору. Оператор усвідомлює справжнє кіномистецтво, позбавлене всього зайвого, випадкового, «фельєтонного». Він вважає, що кінематограф в змозі оперувати лише родовим призначенням предмету. Фільми повинні розкривати внутрішню суть предмету. Його характеристику, подавати предмет сукупно». [26]

У 1926 році О. Калюжний зняв фільм «Беня Крик» за твором І. Бабеля. В цей період у виробництві з'явилися нові зйомочні апарати, нова освітлювальна апаратура, яка була значно легшою та зручнішою від старої.

Зображальне новаторство картини «Беня Крик» було очевидним. Так, використовуючи непритушковане світло прожекторів, параболічну люстру, О. Калюжний зміг загострити гротескове начало, що превалює в епізоді війни. Водночас у побудові кадрів інших епізодів стрічки можна побачити певні «живописні» відсилання, зокрема до творчості Ф. Гойї. До речі, залучення кінематографом досвіду великого іспанського художника у 20-і роки проходило досить активно, що засвідчили пошуки представників французького «Авангарду». Зокрема, використання світлотіні Ф. Гойєю мало значний вплив на зображальну культуру фільму «Ельдорадо» М. Л єрбьє.

В одному з епізодів картини «Беня Крик» О. Калюжний застосував

так званий «монтажний апарат», тобто рухому камеру, яка пересувалася за героєм стрічки. Оператор вважав, що строкатість позбавляє фільм спокою і безперервності, які конче необхідні для створення загальної атмосфери твору. Відповідна орієнтація була притаманна зображальній культурі фільмів Ф. Мурнау, насамперед, його визначній роботі «Остання людина», де було використано рухому камеру, яка дозволяла уникнути різких переходів від одного кадру до іншого.

Слід зазначити, що у 20-і роки провідні майстри української операторської школи вели досить активний і продуктивний діалог із західноєвропейськими кінематографістами. Але їхній особливий інтерес викликав німецький експресіонізм, одним із незаперечних досягнень якого був могутній прорив у галузі зображальної культури.

Деформації перспективного малюнка, дисгармонія освітлення і намальованих тіней надавали екранному зображенню ірреального характеру. Майстерне залучення виразних засобів експресіонізму яскраво виявилося у фільмах представників відомої на той час німецької операторської школи: А. Вагнера, К. Хофмана, К. Фрайнда, Г. Зебера, Н. Лерської та ін.

Влітку 1928 року О. Калюжний і Г. Григор-Чериковер зняли фільм «Напередодні» за твором О. Купріна. Декорації кімнат оперного театру, стародавні канделябри, прес-пап'є, чорнильниці, позолочені меблі, погруддя відомих музикантів були зняті за допомогою оптики, що дозволила відтворити на екрані реалістичну атмосферу подій. Назва цієї картини виявилася для О. Калюжного більш ніж символічною. Оператор знімав її дійсно напередодні вирішального етапу в своєму житті: попереду була співтворчість з І. П. Кавалерідзе. У 1929 році О. Калюжний розпочинає зйомки фільму «Злива». Як згадував сам художник, це був його перший справжній кінотвір, прорив у сферу високого професіоналізму.

Перед оператором було поставлене завдання зняти фільм у формі «скульптурного офорту», відтворивши на екрані фактуру мармуру і граніту. Селяни-повстанці мали бути схожими на гранітні брилі, Катерина Велика – на мармурову статую, польський король і його двір мали нагадувати гобелени.

Друге завдання зумовлювалося необхідністю уникнення стереоскопічності: «Митець (І. Кавалерідзе – О. Р – Г.) прагнув зробити зображення таким же площинним, як єгипетські фрески і старовинні

ікони» [27]. Втілюючи задум, І. Кавалерідзе та О. Калюжний використовували у процесі зйомок оксамитове тло, сценічні підмостки, де були розташовані постаті – скульптури героїв фільму.

У «Зливі» майстру пощастило втілити свою мрію про «перетворення матеріалу»: смуга зораної землі була показана на екрані у вигляді кубів, а штурм Умані – як зіткнення променів. Таким чином, світло відігравало тут не допоміжну роль, а було дійсно конструктивним елементом.

«Злива» – це рекорд багаторазової експозиції (до цього пріоритет належав шістнадцятиразовій експозиції німецького оператора Г. Зебера). У сценах повстання селян О. Калюжний збільшив кількість експозицій до 32. Він знімав одне за одною хвилеподібні лінії, що рухались у різних напрямках, масиви, які провалювалися, пилюку, що мерехтіла на темно-сірій поверхні світла. І на тлі диму, променів, геометричних фігур було знято деталі бою, що створювали враження могутнього потоку повстання, власне, враження повстанської зливи. «Злива» знімалася у невеликих павільйонах. У масовках брали участь не більше 20 осіб і 4 пари коней.

Ще одним надзавданням творців було символічне відображення життєвої катастрофи, її трагічних наслідків.

Місце дії у картині визначалося дуже точно, що сприяло чіткості сюжетного руху (селянська хата, палац чи поле). Події розвивалися на передньому плані і зокрема у напрямку, паралельному площині кадру, що підкреслювало подібність мізансцени із скульптурними барельєфами.

«Створюючи фільм як серію оживлених скульптурних зображень, І. Кавалерідзе, звісно, повинен був відмовитися від короткого монтажу, яким захоплювалась більшість новаторів». [28] Довгі плани, зняті оператором у плавному повільному ритмі, підкреслена статичність камери, різка зміна точки зйомки дозволяли глядачам «сприймати створені режисером офорти, живописну композицію, вловити внутрішній рух, викликані майстерним застосуванням освітлення. Така манера зображення матеріалу відповідала епічному характеру кіноповісті, і особливостям відтвореної епохи. Оператор знімав так, щоб глядач бачив події нібито через «димку серпанку». Освітленням він підкреслював скульптурність сцен, їх монументальність». [29]

Актори у фільмі «Злива» – це передусім монументальні статуї, що повільно і плавно рухаються, неначе позують перед кіноапаратом: «Пан і орач... – дві скульптури. Знімаємо одну точку, другу і третю;

плани: загальний, середній, крупний... тло (замість неба, простору, віддзеркалень у воді) – чорний оксамит... Кіно – офорт!» [30] Режисер пропонував глядачеві не конкретні історичні дії, а рухомі монументи. Вони повинні були вражати самобутньою романтикою режисерських стилізованих композицій, операторських світлотіней, акторських мізансцен в абстрактних площинах і лініях декорацій.

Фільм викликав суперечливі думки. Глядачі його не сприймали, оскільки не бачили в ньому властивої кіно конкретики, живих людських образів. Творчі прагнення, художні пошуки І. Кавалерідзе та його робота над «Зливою» детально розглянуті у праці українських кінознавців С. Зінич та Н. Капельгородської. Водночас дослідники не достатньо приділили уваги зображальній культурі цієї стрічки, а отже – операторській роботі О. Калюжного. Це можна пояснити як об єктивними, так і суб єктивними причинами. По-перше, як відомо, фільм «Злива» не зберігся, що значно ускладнює можливості його грунтовного аналізу, по-друге – ми маємо нагоду ще раз пересвідчитися у факті недостатнього усвідомлення колективної природи кінотворчості, без чого неможливий цілісний аналіз кінотвору.

Наскрізною ідеєю картини став живий зв язок часів – від селянського повстання XVIII ст. до подій Жовтня 1917 року. Цей прийом надавав можливості по-філософському осмислити історичні процеси, визначити соціальні і «національні» причини визвольної боротьби.

Кінодіячі 20-х років, чиї фільми стали класикою, утверджували романтичний пафос на екрані, звертаючись до метафорично-узагальненої форми вислову авторської думки. Цій спрямованості властиве філософське начало, метафорика, використання поетичної деталі, складний асоціативний монтаж, романтичне самовідчуття.

Як підкреслювали С. Зінич і Н. Капельгородська, І. Кавалерідзе розробив у фільмі оригінальні прийоми кінематографічної виразності: «Митець переконливо довів, що небагатьма деталями можна сказати іноді більше, ніж за допомогою численних епізодів...У період, коли зображальна манера основної маси фільмів...не виходила, як правило, за межі старанно освітлених фотографій...він блискуче продемонстрував, наскільки різнобічно хвилююче можна використовувати багатющі можливості кіномови. За допомогою світла...підкреслив у кадрі головне, відкидаючи все зайве. Він не освітлював своїх героїв, а малював їх світлом...» [31] Якщо вилучити з наведеної цитати ім я І. Кавалерідзе і поста-

Кадр з фільму «Джальма» (1928, режисер А.Кордюм)

вити на його місце ім я О. Калюжного, то ніяких непорозумінь не відбудеться. Видатний український оператор «візуалізував» творчий задум видатного режисера і зробив важливий крок на шляху до розвитку кращих традицій вітчизняної операторської школи.

Як ми вже відзначили у першому параграфі, значний вплив на естетику кінозображення кінця 10-х – початку 20-х років мав документальний кінематограф. Цей факт був прокоментований у відомому вислові С. М. Ейзенштейна: «У двадцяті роки хроніка і документальний фільм задавали тон нашому кіномистецтву. Гострота враження і факту, гострота зору і дотепність у поєднанні із побаченим, запровадження в життя і у дійсність, і чимало ще чого багато вніс документальний фільм у стиль радянського кінематографа». [32] Статус визнаного метра документального кіно справедливо був закріплений за Дзигою Вертовим, яскрава сторінка доробку якого безпосередньо пов'язана з українським кінематографом. У 20-і роки в Україні цим режисером були поставлені відомі стрічки «Одинадцятий» та «Людина з кіноапаратом». З Вертовим співпрацював його брат М. Кауфман – відомий оператор Одеської кіностудії, який так само вважається одним із засновників школи «кіноків».

Як і більшість операторів, М. Кауфман починав свій шлях у галузі фотографії. На час появи «кіноків» оператори і хронікери прагнули відтворити глобальні суспільні явища в одному кадрі, а отже, «кіноки» почали «розробляти» кінематографічні фрази, показувати дію через елементи, а з елементів простих явищ створювався фільм.

Для фіксації факту та його реалізації М. Кауфман розробив свої особливі прийоми, а саме: раптову зйомку (людина не бачить апарату), зйомку прихованою камерою (цей прийом використано у фільмі «Навесні» в епізоді панахиди), зйомку подвійним рухом (кіноапарат фіксує статичний предмет, «проколює» його, знімає в лоб). Таким чи-

ном створювалося враження обертового, рухомого предмету (робітниче селище, кран, пароплав у «Одинадцятому»). Кауфман активно використовував довгофокусні об'єкти, які дозволяли змінити перспективу під час спостереження за рухомим об'єктом (таким чином зафільмовано лід у стрічці «Навесні»); мультиплікацію і рапід. Оператор не сприймав практики стандартної зйомки (16 кадрів протягом секунди), вважаючи, що кожне явище має вкладатися у свій час. М. Кауфман по-своєму інтерпретував «факт участі», саме тому мультиплікація і рапід для нього не були трюковими елементами, а «працювали» на надзавдання фільму. Вони допомагали «розшифрувати» суть тих фактів, які не можна зафіксувати звичайною зйомкою. Таким чином знімався рух потягу, перетворення бутона на квітку, рух маси, повільне кочування хмар на небі та ін.

Мистецькі пошуки «кіноків» потребували і нової методики штучного освітлення. Оператор «грав на провалах», висвітлював тільки певні точки (шахта в «Одинадцятому»), наголошуючи таким чином на основному.

Важливою ознакою «операторської манери» М. Кауфмана було перевтілювання руху на стику. Завдяки цьому прийому зафільмовані всі спортивні моменти у «Людині з кіноапаратом» та епізоди футбольної гри у фільмі «Навесні": болільники завмирають «на своєму емоційному злеті», а оператор ніби розчленовує жести, що передають почуття болільників.

Аналіз художнього осмислення матеріалу завершувався при монтажі. Стрічка «Навесні» мала чіткий політичний акцент – весна республіки, – який досягався на екрані метафоричними засобами. Так, у фільмі чимало динамічних кадрів, що створюють образ весни, залишаючи дійсно яскраве враження: остання хутровина, засніжена вулиця, перші паростки, заквітчані каштани.

Операторські пошуки Д. Вертова і М. Кауфмана сприяли подальшому розвитку як документального, так і ігрового кіно, значно збагатили арсенал його виражальних засобів. Згодом навіть був запроваджений термін «кауфманські кадри»: прискорена, уповільнена, зворотна зйомки, зупинений кадр, сміливий ракурс.

Отже «дух експериментування», активних художніх пошуків у 20-і роки стає все інтенсивнішим, що, насамперед, пов'язано з появою нових «кінематографічних» імен, і перш за все – Д. Демуцького.

Ази операторської майстерності Д. Демуцький здобув у Б. Завелєва,

Кадр з фільму «Звенигора»
(1928, режисер О.Довженко, оператор Б.Завелєв)

асистентуючи йому під час зйомок фільму П. Чардиніна «Тарас Шевченко» (1925). Водночас своїм справжнім учителем і наставником Д. Демуцький визнавав О. Калюжного: «який був талановитим художником, з великими теоретичними знаннями, оператор-новатор нічого не приховував, завжди люб'язно і терпляче передавав мені свої знання і досвід». [33]

Серед перших робіт Д. Демуцького – фільм Ф. Лопатинського, який оператор знімав разом із І. Роною. Велика кількість трюків у сценарії заважало Д. Демуцькому скористатися досвідом своєї попередньої професії художника-фотографа, а саме – зйомкою моноклем, умінням передати красу форми і ритмічність ліній, поетичністю зображуваного.

Значно більші можливості для художніх пошуків Д. Демуцького відкривала наступна картина – «Свіжий вітер» режисера Г. Стабового.

Оператор багато працював над композицією кадру, розуміючи, що гра акторів порушуватиме його статичну композицію. Тому Д. Демуцький головним чином зосередився на організації тих кадрів, в яких активно діяв герой. Композиційно виразно відтворені: невід на тлі схилів, діти на мальовничому млині, гори та ін. У цій картині оператор уже починає свої «дощові» експерименти, що згодом дістануть належного рівня і будуть поетично відтворені у «Землі». Першою творчою перемогою оператора стала картина Г. Стабового «Два дні» (1927). Гостросюжетний сценарій фільму був написаний С. Лазурним під безпосереднім впливом стрічки В. Пудовкіна «Мати». Ми не будемо зупинятися детально на режисерській інтерпретації та операторській роботі (розгорнутий аналіз зображення фільму представлено в монографії Л. Кохно «Данило Демуцький»), а виділимо лише основні моменти, які у майбутньому стануть візитною карткою операторської майстерності Д. Демуцького.

Знімаючи соціально-психологічну драму, оператор використовував такі виражальні засоби, що, як правило, застосовували у фільмах романтичної спрямованості. Вже на цьому рівні виявилося новаторство Д. Демуцького.

У процесі роботи оператор зіткнувся із необхідністю знімати значну кількість нічних епізодів, що зумовило причину його активного експериментування зі світлом. Так, знімаючи анфілади графського палацу, Д. Демуцький виділяє світловим променем лише рояль і люстру, а потім двома променями відтіняє доріжку в садку і ледь окреслює у темряві сходи графського будинку. Сміливо розташовуючи світлові плями в темноті, оператор використовує їх для підкреслення важливих деталей фільму. Для передачі складного психологічного стану білогвардійців, відчуття жаху і приреченості Д. Демуцький спотворює їхні обличчя за допомогою мерехтливого світла від канделябрів. Ці експерименти оператора викликали асоціації із відповідною спрямованістю визнаних фільмів німецького експресіонізму – «Кабінет доктора Калігарі» Р. Віне, «Носферату – симфонія жаху» Ф. Мурнау, «Доктор Мабузе – гравець» Ф. Ланга.

З перших кадрів стрічки Д. Демуцький виявляє своє ставлення до головного героя Антона (І. Замичковський), знімаючи його «зворушливо» і делікатно. Більшість портретів Антона зафільмовано м'якою оптикою, яка разом із тональним освітленням надає образу особливої теплоти.

Так поступово починають формуватися характерні ознаки стилю Д. Демуцького, що досягне свого найвищого розквіту у визнаних довженківських шедеврах.

Важливим етапом у розвитку українського кіно стала картина «Нічний візник» (1928, режисер Г. Тасін), оператором якої був А. Кюн.

Зображальна культура фільму багато в чому нагадує стрічку «Два дні». Так, експозиція картини знята довгими монтажними планами, статичною камерою, кадр має урівноважену композицію. Це дає можливість максимально наблизитись до героїв, увійти в їхнє спокійне, безтурботне життя.

Якщо Д. Демуцький активно використовував промені світа чи світлові плями, то А. Кюн насамперед тяжіє до спокійного освітлення. Слід підкреслити, що Г. Тасіну було притаманне романтичне трактування матеріалу, тоді як А. Кюн більше тяжів до натуралістичного відтворення подій. У процесі перегляду відчувається, що оператором вмі-

Кадр з фільму «Людина з кіноапаратом» (1929, режисер Дзига Вертов)

ло і точно керував режисер. Деталі, акценти, продумані Г. Тасіним, оператор фіксував із належною виразністю. Так, в епізоді на горищі, де Катя і Борис виготовляють і ховають листівки, увага концентрується на деталях – руки Бориса, що складають шрифти, Катя, що стоїть навшпиньках (в кадрі видно тільки ноги на східцях), – що сприяють загостренню психологічної напруги цієї картини.

Найбільшим досягненням операторської роботи А. Кюна стали крупні плани фільму, які значною мірою сприяли трактуванню образу Ярощука (А. Бучма). У сценах з дочкою ми бачимо добрі, лукаві очі старого, але в процесі морально-психологічної метаморфози героя його погляд стає настороженим, а у фінальному кульмінаційному епізоді – взагалі різким. Всі ці нюанси оператор зміг зафіксувати досить точно. Крупні плани Гордія Ярощука відрізняються від «рембрантівських» портретів Д. Демуцького. Освітлюючи їх м'яким світлом, А. Кюн не пригашує тло і другорядні деталі. Водночас їм притаманний той самий ліризм, що і «портретам» з фільму «Два дні».

Інтерес викликає «денний» епізод стрічки, який знято у яскравий сонячний день (нагадуємо, що практично усі дії фільму відбуваються ввечері або вночі). Оператор охоплює однією панорамою будинки, вулиці, людей та тіні повішених підпільників. Панорама знята довгим монтажним планом, у повільному ритмі з використанням спокійного освітлення.

Якщо надзавданням Д. Демуцького було свідоме піднесення зображувальної культури фільму, то А. Кюн насамперед чітко виконував настанови Г. Тасіна. Тим не менш, різні художньо-творчі орієнтири провідних операторів цього періоду значною мірою сприяли процесу розвитку операторського мистецтва в Україні.

УКРАЇНСЬКЕ ОПЕРАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО 30-Х РОКІВ: ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ОРІЄНТИРИ

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ОПЕРАТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ. ТВОРЧІСТЬ Д. ДЕМУЦЬКОГО В УМОВАХ «ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ» (НІМЕ КІНО)

Наприкінці 20-х років в операторському мистецтві радянського періоду вимальовувались три показові стильові напрямки, що дістали грунтовного аналізу в роботах В. Нільсена [34] та М. О. Лєбєдєва [35].

Перший напрямок ототожнюють з іменем Е. Тіссе, характерною ознакою творчості якого була експресивність у використанні оптично-кадрових засобів (в окремих випадках експресія перетворювалась на гротеск). Аналізуючи стиль Тіссе, М. О. Лєбєдєв відзначував перевагу експресивно-романтичного начала, тяжіння до пафосу, патетики та монументалізму. [36]

Другий напрямок пов'язують із творчістю молодих операторів, які закінчили Московський технікум кінематографії і прийшли на виробництво у 1924-1925 роках. З перших кроків своєї діяльності вони цікавилися можливостями кінотехніки і намагались віднайти нові зображення, які б сприяли розвитку кіномистецтва взагалі та визнанню творчого статусу операторської професії зокрема.

У боротьбі за творчий пошук, за право активно брати участь у створенні художнього кінотвору, значну роль відігравав А. Головня. У його перших фільмах акцент був зроблений на пошук конструктивної форми кадру (форми лінійної композиції, тощо).

У картинах «Мати», «Кінець Санкт-Петербурга» чітко простежується розробка виразного ракурсу, об'єкта, що примушує глядача по-іншому бачити і сприймати фільм. Так, кадри з городовим у фільмі «Мати» стали класичним прикладом одного із можливих засобів монументальної ракурсної побудови.

У «Кінці Санкт-Петербурга» іронічний настрій значною мірою підкреслюють ракурси пам'ятника Олександру III. Карикатурність відтворена точкою зйомки і ракурсно підкреслена. Сміливі прийоми

оптичної деформації, розробка структури руйнували усталені поняття про художність в операторському мистецтві, під новим кутом зору використовувалися традиційні можливості, і це зумовлювало новий погляд на об'єкт. М. О. Лєбєдєв відзначав прекрасне відчуття пейзажу у фільмах А. Головні, емоційну теплоту при зображенні позитивних героїв та викривальну гротескову характеристику негативних персонажів. [37] В одному з класичних фільмів світового кіно – «Мати», – використовуючи крупний план і підсвітку очей знизу, він створив незабутній кінопортрет Нілівни (В. Барановська). Натомість у «Кінці Санкт-Петербурга» з документальною достовірністю А. Головня відтворив загальну атмосферу життя робітничої околиці, зробивши акцент на масових сценах.

Третій напрямок асоціюється з іменем А. Москвіна, в творчості якого чітко простежується вплив живописних тенденцій.

А. Москвін був блискучим професіоналом, справжнім художником з великим творчим діапазоном. Активно співпрацюючи з Фексали, оператор застосовував надзвичайно експресивні зображальні прийоми, що стали свідченням процесу ломки усталених натуралістичних канонів, які ми вже спостерігали, аналізуючи роботи Е. Тіссе й А. Головні. А. Москвін свідомо уникав у кадрі всього того, що могло бодай здалеку нагадати живописність дореволюційної «художньої» фотографії. Натомість у «СВД», а особливо у «Новому Вавилоні» оператор свідомо використовує засоби живопису, зокрема певні прийоми світлового трактування імпресіоністів. Прагнучи до художнього узагальнення життєвих фактів, А. Москвін створив власну індивідуальну манеру світлопластичного вирішення кадру: «Графіці, граничній якості, простоті зображальної форми, плакатній виразності робіт А. Головні і Е. Тіссе Москвін протиставив динамічний живопис, ліричний простір, поглиблену трактову образів». [38] Представники офіційного радянського кінознавства (М. Лєбєдєв та ін.) досить точно і слушно виокремили три показові тенденції розвитку операторського мистецтва наприкінці 20-х років. Водночас із кола їхнього зору «випав» ще один принципово важливий напрямок, факт існування якого засвідчив В. Нільсен ще у 1936 р. у своїй відомій роботі «Зображальна побудова фільмів": «У 1927-1928 роках в Україні виникла операторська школа, що виявила себе у творах видатного майстра О. Довженка. В основі цієї школи знаходяться живописні тенденції, які особливо виразно простежуються в

кінематографічних пейзажах. У фільмі «Арсенал», «Земля», «Іван» світлопластична трактова матеріалу є пріоритетною, що також свідчить про живописні витоки цього напрямку. [39] Досягнення української операторської школи історики і теоретики кіно насамперед пов'язують з іменем Д. П. Демуцького.

Кадр з фільму «Земля» (1930, режисер О.Довженко, оператор Д.Демуцький)

Що поєднувало О. Довженка і Д. Демуцького? Передусім те, що оператор розумів та підтримував художні орієнтири режисера у ставленні до традиційної української національної культури.

Наріжним і визначальним у співдружності О. Довженко – Д. Демуцький були творчі пошуки екранного втілення художнього задуму фільму. Д. Демуцький тонко відчував зміст сценарію, його ідейну спрямованість, глибоко проникав у режисерський задум та умів відтворити його у яскравих емоційних образах.

Слід підкреслити, що Д. Демуцький був широко обізнаний у мистецтві живопису. Саме звідси беруть свої витоки виразність і завершеність його композицій у фільмах, символічність і метафоричність кадрів.

Творчо сприймаючи здобутки і досвід класичного зображального мистецтва, Д. Демуцький прагнув досягти на екрані світлопластичного зображення. Володіючи традиціями зйомки операторів дореволюційної школи, залучаючи прийоми імпресіоністичного освітлення (Д. Демуцький робив це за допомогою м'яко-малюючої оптики, зокрема, монокля), оператор створив власну манеру вирішення кадру, а співтворчість з О. Довженком сприяла створенню і вдосконаленню цієї світлопластичної манери.

Оператору Д. Демуцькому властиві лаконізм (нічого зайвого у кадрі), монументальність і певна статичність групових кадрів. М'які світлові переходи у сполученні з м'яким оптичним малюнком створювали чарівну

С.Шкурат в фільмі «Штурмові ночі» (1931, режисер Іван Кавалерідзе, оператор М.Топчій)

гармонію світла й тіні, надаючи зображенню високої поетичності.

Орієнтація на живописні традиції знайшла свою реалізацію і в портретних характеристиках персонажів. Уже в «Арсеналі» є чимало кадрів, що нагадують портретний живопис. З війни повертається солдат, а в хаті на нього чекає дружина з байстрюком на руках, сповнена скорботою і горем. Д. Демуцький використовує нижнє освітлення солдата і його дружини, а на стіні відбиваються їхні великі тіні. Інший потік освітлення, що йде знизу від вікна, створює світлову пляму тінями від віконної рами. Вертикальні лінії тіней і постаті героїв контрастують з невеликим порожнім столом усередині кадру. Світлові плями на обличчі жінки й на руках фіксують увагу на її переживаннях. М'яке «рембрандтівське» освітлення надає кінокадру виняткової виразності, і звичайна солдатка сприймається як символ великого жіночого горя. Емоційно-психологічний стан людини передається через статуру, повороти, скупі жести. Портрети О. Довженка – Д. Демуцького здебільшого поясні, іноді – у повний зріст; скомпоновані, насамперед, у центрі кадру. Сповнені соціальної та психологічної правди, вони передають нюанси внутрішнього стану героїв і водночас створюють типові, узагальнені характери.

Надзвичайно яскраво живописні традиції виявлялися у відтворенні Д. Демуцьким пейзажу. Тонкістю передачі настрою романтичні пейзажні кадри нагадують іноді картини відомого українського художника Г. Сороки.

О. Довженко відзначав, що коли оператор є художником, він вміє збагнути душу природи, вловити її настрій. Уміло застосовуючи світлофільтри, Д. Демуцький створював у «Землі» майже стереоскопічні пейзажі, наповнені повітрям і сонячним світлом. Поступово вони

(пейзажи) із статичних (в «Арсеналі») стають все динамічнішими. Шедевром індустріального пейзажу в кіно вважаються кадри нічного Дніпрогесу у фільмі «Іван». Вперше у цій картині було використано рухомий апарат, що дав виважений ефект стереоскопічного зображення та став справжнім художнім новаторством.

Д. Демуцького цілком справедливо вважають майстром натурних зйомок. У фільмах О. Довженка – Д. Демуцького природа виступає не тлом, а активним діючим персонажем. Україна, її простори, розкішні сади, могутні ріки – все оживало на екрані. Характерними особливостями манери Д. Демуцького було вміння відтворити на екрані атмосферу події. Саме ліризм наснажував «Землю» поетичною схвильованістю. І саме він надав підставу вважати операторську школу Д. Демуцького «поетичною».

У зображальному вирішенні фільмів цих майстрів завжди присутній музичний ритм, відчувається звук (падіння дощових крапель, тупіт ніг Василя, який танцює, звук крижинок, що пливуть). «Музичними» видаються і зафільмовані Д. Демуцьким пейзажі, адже природу видатний оператор ототожнював із українською народною піснею. Варто зауважити, що ця специфіка світогляду митця значною мірою пояснюється й суто «біографічним моментом», адже його батько П. Демуцький «...захоплювався мистецтвом, особливо народним: збирав народні пісні як музикант-фольклорист, організував в Ахматові перший на Україні народний хор». [40]

Характерною особливістю «Арсеналу», «Землі» та «Івана» було своєрідне злиття героїв з навколишнім середовищем. Саме цим обумовлювалася одна з великих заслуг оператора, який зумів передати режисерське і власне розуміння гармонії, нерозривної єдності природи і людини.

Важливою ознакою творчого тандему О. Довженка – Д. Демуцького була чітко виражена національна орієнтація. «До Довженка на Україні були українські картини, – відзначав С. Фрейліх, – але не було української національної кінематографії. Адже справа не в українському пейзажі і не в національному типажі... поет навіть може бути і тоді національним, коли описує абсолютно сторонній світ, але сприймає його очима своєї національної стихії, очима свого народу, коли відчуває і говорить так, що співвітчизникам його здається, ніби це відчувають і говорять вони самі.» [41] Цей вислів відомого кінознавця так само стосується і специфіки художнього бачення Д. Демуцького.

Цікаві і продуктивні пошуки українських операторів цього періоду стимулювали появу нових імен. Так, гідним представником української операторської школи став Микола Павлович Топчій, який здобув професійну освіту в Одеському кінотехнікумі. Першою роботою М. Топчія став фільм «Болотні вогні» (реж. Д. Ердман і В. Б'язі).

Вже у цій картині оператор надає пейзажу важливої драматургічної функції. Обираючи місце зйомок, природне освітлення, оператор переконливо відтворює атмосферу життя далекого села: довгі тіні дерев, непрохідні хащі підкреслюють гнітючу самотність і безпорадність людини. Поступово, у процесі розгортання сюжету, тло стає все темнішим. Кульмінаційний момент дії відбувається вночі – чорне тло і полум'я одинокого вогнища. На екрані – самотня фігура селянина (актор Г. Ростів-Рогулько), якого занапастив куркуль Волинський. Герой, доведений до відчаю, розуміє, що подальше існування одинаком приречене на жебрацтво. Це приводить його до думки про об'єднання. Поступово тональність наступних епізодів світлішає, що, так би мовити, візуалізує оптимістичні сподівання.

Наступна картина М. Топчія «Вовчий хутір» (1931) режисера О. Штрижака наслідує попередню не лише на тематичному, але й на зображальному рівнях. Спільні моменти простежуються і в документальній достовірності зображуваного матеріалу, і у відтворенні природи. Функцію драматургічної основи стрічки «Вовчий хутір» виконала народна пісня «Ой у полі жито копитами збито», яка проходить лейтмотивом через всю кінооповідь. Своєрідне пісенне бачення зображальної пластики згодом стане ознакою творчості М. Топчія.

У 1930 році оператор знімає картину «Перекоп» (режисер І. Кавалерідзе), яка стала своєрідним продовженням попереднього фільму «Злива». Автори обрали для стрічки піднесенно-романтичну стилістику. Увага оператора зосередилась на використанні прийомів і засобів для яскравого емоційного відтворення режисерського задуму. Зміст сценарію зумовлював необхідність суворих барв операторської палітри – високих контрастів, гострої пластики і ракурсів. Головна увага зосереджувалася на створенні експресивно-лаконічних образів героїв. Режисер і оператор свідомо відмовлялися від побутових деталей. [42]

У портретах, що збільшувалися в кульмінаційні моменти від середнього плану до крупного, переважав пластично-скульптурний малюнок: різкий ракурс (знизу, збоку, згори), що виразно передавав

напружений динамічний жест, моделюючи освітлення героїв; уповільнений ритм групового портрету з акцентом на найвиразніших позах.

Постійні художні пошуки збагачення кіномови визначили підхід І. Кавалерідзе і М. Топчія до зображувального вирішення фільму, зокрема – до зйомок тла, на якому розгортаються події «Перекопу». Режисер і оператор широко використовують натуру, «режимні» натурні зйомки з підсвітленням прожекторами. Це дозволило відтворити навіть на загальних планах рух світла і тіні, активізувати такі «дійові особи», як сонце, хмари, повітря. Тому «небо денне і нічне, похмуре і хмарне, мертві і закіптюжені індустріальні пейзажі органічно входили у зміст кадру, в поведінку акторів, сприяли всьому зображальному ладу... гіперболізації образів.» [43]

Оригінальність пластичного матеріалу виразно розкриває наріжну ідею «Перекопу». Майстерне використання освітлення в сценах розправи багатія з бідняком, в епізоді нищення робітниками свого житла, призвело до ефекту стереоскопічності кадру, який особливо вражає в епізоді «переправи через Сиваш».

М. Топчій застосовував прийом динамічного освітлення: середні і крупні плани акторів (йдеться про епізод нічного пересування солдат) освітлювалися променями прожекторів, які безперервно перехрещувалися і розходились. Динаміка освітлення, пелена води, піротехніка (вибухи, вогонь, дим) створювали напружено-пульсуючу атмосферу, що відповідала надзавданню фільму. Цей епізод [44], вважається одним з кращих в радянському німому кінематографі і ще раз підтвердив продуктивність художнього експериментування.

Режисером і оператором була досягнута гармонія освітлення та ритмічної композиції. У «Перекопі» практично відсутні короткі монтажні плани, але іноді ритм картини стає таким динамічним, який взагалі можливий лише при прискореному монтажі. Змінюючи частоту руху світлових плям у кадрі, освітлюючи по-різному один й той самий план, М. Топчій створює певний настрій, атмосферу дії. Наприклад, рухливі промені прожектора на стіні підкреслюють розгубленість біляків під час евакуації їх штабу.

І. Кавалерідзе поставив перед оператором завдання віднайти своєрідний екранний еквівалент скульптурної пластики. Як вже зазначалось, досягнуте взаєморозуміння між режисером і оператором зумови-

А.Бучма в фільмі «Фата Моргана» (1931, режисер Б.Тягно)

ло цілісність художнього рішення фільму.

Враховуючи творчі настанови режисера, М. Топчій водночас остаточно не відмовився від свого попереднього художнього досвіду. Індустріальні пейзажі, український степ, блискуче знятий в усій його чарівності, органічно входили у тканину фільму, допомагаючи І. Кавалерідзе створити романтичну кіноепопею з «піднесено-пісенним» пафосом – справжню «Пісню про Перекоп» (одна з назв фільму).

Наступною спільною роботою режисера і оператора стала картина «Штурмові ночі» (1931). Через рік тематичні орієнтири цього фільму стимулюють появу довженківського «Івана» (1932). Натомість метою І. Кавалерідзе, на відміну від фільму «Іван», було створення епопеї великого будівництва.

На жаль, картина «Штурмові ночі» не збереглася, тому аналіз її зображальних засобів ускладнюється. Тогочасна преса практично не розглядала цю стрічку. Про фільм згадується тільки у дослідженні Н. Кальпегородської, що надає можливість зробити наступний висновок: головна мета М. Топчія полягала у відтворенні грандіозних масштабів індустріалізації, що інтерпретувалася у поетично-романтичному аспекті і ставала символом нового суспільства. Оператор не прагнув вразити глядача «красивістю», яка простежується у пейзажах «Перекопу», адже вони у «Штурмових ночах» принципово змінюються: «закута» в бетон водна стихія, риштування кранів, невтомні лебідки... брали участь у розвитку й вирішенні ідейно-образної системи твору, визначали чіткість графічних композицій. [45]

Зйомки здійснювалися новим на той час кіноапаратом «Дебрі Л» із набором оптики «Пантахор». До комплекту входив і мотор з акумулятором. Така техніка надавала можливість панорамувати, знімаючи динамічні кадри, та відкривала значні можливості у відображенні панорами будови, безмежних степових просторів і Дніпра, що створювало

відчуття ритму організованої праці багатотисячної маси людей.

Зйомка загальних планів здійснювалась, як правило, з нижньої точки. Композиційно кадр вибудовувався таким чином, щоб земля займала п'яту частину кадру, а небо – решту кадрового простору. Отже кадр був глибоким і широким, що надавало стрічці романтичної величі.

Ми зосередились на найпоказовіших операторських роботах німого періоду. У чому ж були їх характерні особливості?

Екран «мовчав», а отже форма спілкування з кіноглядачем була досить умовною. Оскільки специфіка німого кіно надавала перевагу крупним планам, сформувалися закономірності зображальної композиції кінокадрів і загалом фільму. Ці композиції (як правило, статичні, насамперед крупнопланові, зняті підкреслено у виразних ракурсах при «умовному» освітленні) мали значний емоційний вплив та сприяли процесу подальшого розвитку операторської майстерності.

Оператори знімали переважно статичною камерою, хоча і здійснювали перші спроби застосування камери динамічної.

У цей період при наявності короткого монтажного епізоду тло у кадрі залишалося не розробленим і загальним, а часто і взагалі темним. Оператори акцентували увагу глядача за допомогою локального монтування кадрів, прагнули до граничної простоти і яскравості зображення. Вони відмовлялися від усього зайвого, залишаючи тільки те, що було необхідно для закріплення ідеї фільму в глядацькій свідомості. Відповідний прийом досить активно використовувався А. Головньою у фільмах «Мати» і, особливо, «Нащадок Чінгіз-Хана"; А. Москвіним у «С.В.Д. », «Шинелі» та «Новому Вавилоні» і Є. Тіссе в «Броненосці «Потьомкін», «Старому і новому» та «Жовтні».

Отже, у добу німого кіно глядач природно сприймав експресивність зображення: гострі ракурси, деформовані малюнком світла обличчя, підкреслено гіперболізовані деталі, розмите, не сфокусоване тло – все, що відповідало специфіці тогочасного кінематографа.

ОПЕРАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ЗВУКОВОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧІСТЬ М. П. ТОПЧІЯ

З приходом звуку в кінематографі відбуваються принципові зміни. Провідним виразником ідеї фільму тепер стає актор. Це безпосередньо вносить свої корективи і у специфіку операторської творчості.

Працюючи над звуковими фільмами, оператори все ще використовували виразні елементи зображальної культури німого кіно. Але поступова логіка кінематографічного розвитку зумовила потребу розробки нової системи виражальних засобів.

Необхідно було віднайти нові форми організації матеріалу, нові зображальні вирішення, які б органічно були пов'язані із звуком. Як побудувати мізансцени, якими мають стати композиції, освітлення, масштаби кінематографічних планів, як забезпечувати безперервність дії, здійснювати монтаж та монтажний ритм – всі ці питання безпосередньо залежали від звукового компонента. Іноді складалося враження, що на цьому етапі зображальність фільму ніби втрачала свою колишню важливу функцію. Отож майстри операторського мистецтва добре усвідомлювали, що новий етап у кінематографі зумовлює необхідність органічного поєднання зображального начала і звукового рішення. Поступово стало очевидним, що в роботі над звуковою стрічкою зображення набуває принципово нового значення. Водночас слід підкреслити, що перша звукова техніка була недосконалою: знімальна камера, яка розташовувалась у звуконепроникливому боксі та громіздкі знімальні апарати, що відрізнялися вкрай обмеженою рухомістю. Це значною мірою впливало на статичність перших звукових фільмів і фактично зумовлювало відмову від ракурсних побудов.

У кінематограф прийшов «мовний» актор, що стимулювало розробку нових принципів освітлення і композиції акторських сцен, нових прийомів зйомки. [46]

Відмовляючись від низки виражальних прийомів, властивих німому кіно, звуковий кінематограф мав віднайти нові засоби екранної виразності. Категорично неможливим було механічне перенесення у звуковий кінематограф прийомів німого кіно. В той період при застосуванні монтажу коротких кадрів не було відчуття повільності і безперервності дії. Це певним чином порушувало логіку зв'язків акторів-партнерів між собою та глядачем. У звукових фільмах виникла гостра

потреба у розробці композицій акторських сцен таким чином, щоб глядач зміг побачити на екрані акторські жести, рухи, міміку, спілкування героїв між собою та зв'язки із середовищем, обставинами дії. Тому для відтворення сцен, важливою складовою яких був діалог, оператори розробляли нові методи безперервної зйомки на довгому монтажному плані і нові форми композиції, засновані на так званих глибинних мізансценах. Їх суть полягала в тому, що в одному кадрі можна було показати декілька акторів, котрі зображені на різних планах. Під час зміни мізансцен у напрямку до камери або в глибину кадру масштаб зображення змінювався плавно, без різкого переходу.

Глибинні мізансцени активно використовували у своїх фільмах режисер М. Ромм і оператор Б. Волчек, [47] а згодом вони здобули значну «підтримку» з боку багатьох операторів кінематографа радянського періоду. Якщо у фільмах М. Ромма – Б. Волчека подібний метод мізансценування зумовлювався особливостями драматургії, в якій пріоритетну функцію виконував діалог, то в інших картинах він досить часто перетворювався на заздалегідь вибудовану композицію .

З приходом у кінематограф звуку змінювалися завдання й можливості зображення, оскільки монтажний «мовний» кадр став значно довшим, порівняно з «німим», і у глядача був час роздивитися те, що відбувалося не тільки на першому плані, а й в глибині. Водночас міра «конкретності» зображення акторської дії в різних фільмах і в різні роки звукового кінематографа принципово відрізнялася. На початку вона розгорталась перед мікрофоном звукозапису, що стримувало проекцію сцени в глибину кадру. Тому в перших звукових фільмах 30-х років тло на екрані мало плоский вигляд.

При побудові глибинної дії необхідно було трактувати декораційне тло більш просторово і конкретно. Можливості зображення актора і середовища значною мірою збагатила кінозйомка динамічною камерою – важливий художній прийом, який став широко застосовуватися у період звукового кіно.

Кінозйомка камерою, що рухається, дозволила не тільки всебічно показати актора, але й подолати замкненість екрану, урізноманітнити композицію зображення. Кадри, які були зняті динамічною камерою, створювали відчуття, що рамка екрану не обмежує дії, а є ніби-то вікном у реальний світ. Це значною мірою підсилювало достовірність і переконливість кінозображення. Використання короткофокусної оп-

Кадр з фільму «Людина з кіноапаратом» (1929, режисер Дзига Вертов)

тики дозволяло регулювати темп акторської дії та значно ущільнювати час, який було витрачено акторами для руху в просторі сцени.

Можливості ритмічної побудови дії відкривалися і у внутрішньо-кадровому монтажі. Як наслідок – ритм усього фільму регулювався не на монтажному столі, як за часів німого кіно, а вирішувався заздалегідь, а отже основи ритмічної побудови закладалися на знімальному майданчику.

Протягом 30-х років панхроматичні плівки призвели до того, що дугові освітлювальні прилади були змінені лампами нажарювання. Це значно поліпшило умови праці і дозволило операторам створювати стабільне освітлення для всіх кадрів, що фільмувалися у декораціях.

Високої майстерності оператори досягли в освітленні інтер'єрних сцен і у створенні акторських портретів в історико-революційних та історичних фільмах. Так, оператором Б. Волчеком, який працював над екранним портретом В. І. Леніна у фільмах М. Ромма «Ленін у Жовтні» і «Ленін у 1918 році» (1937, 1939 р. р.), була розроблена методика освітлення крупного плану, що згодом в операторській практиці отримало назву «нормальне портретне світло». Три джерела світла, що були відомі і раніше, – малюючий, моделюючий і заповнюючий – використовувались принципово по-новому. Основний вид – малюючий – застосовувався під кутом 45 градусів до актора. Решта ж доповнювали основне світло. Так виник пластично-виразний малюнок, який дещо вирішив проблему освітлення актора.

У фільмах 30-х років були розвинені й удосконалені кращі традиції кіно німого періоду, які відзначалися простотою, різноманітністю емоційної виразності кінематографічної мови. Якщо в перші роки розвитку радянського операторського мистецтва творчі прагнення майстрів зводилися, насамперед, до пошуків зображальних засобів, то на

початку 30-х років є підстави говорити про активну роботу операторів у створенні цілісних художніх образів. У цей період значно підвищується їх інтерес до розробки психологічних портретних характеристик головних героїв фільмів: «Путівка у життя» (оп. В. Пронін), «Одна» (оп. А. Москвін), «Зустрічний» (оп. А. Гінзбург, Ж. Мартов, В. Раппопорт), «Іван» (оп. Д. Демуцький, М. Глідер, Ю. Єкельчик).

Соціально-політичні катаклізми 30-х років зумовили свої трагічні наслідки, що зокрема були спрямовані на ідею «національної уніфікації», натомість українські кінематографісти намагалися протистояти цій неволі, прагнули зберігати зв'язки із своєю культурою. Ця спрямованість була притаманна художнім орієнтирам знакових постатей українського кіно – О. Довженка, І. Савченка, І. Кавалерідзе та їхнім творчим соратникам Д. Демуцькому, Ю. Єкельчику, М. Топчію.

Після «Перекопу» і «Штурмових ночей» І. Кавалерідзе створює картину «Коліївщина», де використовує досвід своїх попередніх фільмів. Історичне тло та психологічні характеристики героїв «Коліївщини» набули більш «реальних» ознак, змогли уникнути гіпертрофованої умовності.

Якщо в «Зливі» ми спостерігаємо монументальні фігури, випуклі форми, спробу з'єднати скульптуру з фотографією, світло й тінь, то в «Коліївщині» «дійовою особою» став пейзаж; історичні персонажі зображені вже не відверто скульптурно-монументально, вони є спробою психологічного заглиблення в індивідуальні риси героїв. Значну роль у цьому відіграло художнє бачення М. Топчія з його природним ліризмом та потягом до експресивності.

Початок фільму (появу Семена) оператор знімав у світлих тонах: чисте високе небо, сонячні промені, розмита дощем дорога... Переступаючи поріг дому, Семен дізнається про страшне горе (вбивство батька), і одразу ж тональність кадру темнішає. Різке світло вихоплює невеликий простір приміщення, підсилюючи таким чином відчуття убогості кріпацького дому. Ритм дії уповільнюється, фігури моделюються світлом, композиція кадру статична.

В єдиному уповільненому ритмі, в єдиній тональності зняті сцени оплакування, підготовки до весілля, саме весілля, вимога управляючого на право першої ночі. Після сцени розплати (Семен ударом кулака вбиває управляючого) тло світлішає.

Ритм пластично-рухомої групової скульптури залишається незмінним. У сцені розповіді Криги скульптурна група ніби оживає, в рухах

людей простежується природне начало. Композиція танцю Павла стає динамічнішою, освітлення – інтенсивнішим.

Скульптурна пластика, як підсумок експерименту скульптурно-пластичної кіномови І. Кавалерідзе, виявиться ще у двох сценах фільму: епізод з групою євреїв під час погрому в Умані та прощання народу під час страти коліїв у Кодні.

Масштаб та велич фільму передаються численною кількістю повстанців, великим скупченням царських солдатів-карателів, а також довгою панорамою останньої путі коліїв.

Рельєфно окреслені портрети повстанців. Однак в «Коліївщині» ми вже бачимо не застиглі обличчя, а живих людей.

Важливими виражальними прийомами оператора стають широкі панорами природи, поетична наповненість натурних композицій та різка динамічність кадрів катувань і страти коліїв, експресивність психологічного портрету героїв. У кінопортретах використана широка палітра прийомів освітлення: від скульптурно-моделюючого, через експресивне висвітлення частини обличчя, до насичено-наповненого завдяки тонкому променю підсвічування очей.

Головним героєм картини «Коліївщина» стає український народ, образ якого М. Топчій розкриває через масові сцени. Це, насамперед, епізоди об'єднання повстанців, захват Умані, свято перемоги, страта повстанців. Через індивідуальні портрети героїв досягається широке узагальнення у відтворенні народного горя, радості, страху, скорботи.

Колоритною є зображальна характеристика й ворогів повстанців, в якій також використовується принцип руху від одиничного до загального. Кожному з них оператор певним ракурсом підкреслює його показові риси: нахабство, підступність, хитрість та ін.

Психологічно умотивованою є характеристика ватажків повстання і самих повстанців. Щоправда, через виняткові умови створення фільму [48] дещо перебільшеною видається монументальність Гонти (І. Мар'яненко) та спрощено примітивним – Залізняк (Д. Антонович). Проте, Семен Неживий, Крига, Павло, Мошко, Оксана, Стась є досить природними і органічними на екрані. Пригадаємо у зв'язку із цим епізод своєрідного поєдинку Криги (В. Красенко) з єпископом Діонісієм. На обличчі мовчазного повстанця «живуть» лише очі, які виразно передають ненависть бунтаря. В мізансцені фактично немає слів, і

дія практично не відбувається. Внутрішня динаміка зображення, вияв моральної переваги засудженої на смерть людини – все це досягається застосуванням різких контрастів світлотіні.

Важливе емоційне навантаження несе у картині відчайдушний танок Павла. Динамічне освітлення цього епізоду, різкі рухи актора І. Твердохліба розкривають перед глядачем психологічний стан героя.

Образ Семена Неживого відтворено, так би мовити, у двох планах: «монументальному» і «реалістичному», що органічно співіснують між собою. На початку фільму Семен опиняється у центрі статичної композиції. Оператор використовує нижню точку зйомки, уповільнений ритм, тобто скульптурну пластику зображення, що дозволяє досягти зовнішньої монументальності. Кадр-портрет Семена, який плаче біля труни батька, знятий на сірому тлі з підсвітленням очей героя, в яких відбилися горе і страждання. Весілля, на якому йому немає радості, вирішене оператором у такій саме тональності. Прощання Семена з нареченою знято середнім планом на фоні сонячного дня й контрастує із подальшими подіями фільму та його трагічним фіналом.

У картині відверто превалює пафосне начало, яке особливо виявляється в епізоді страти, що звучить як могутній реквієм по загиблих.

Сцена страти відтворена завдяки внутрішньокадровій динаміці: на передньому плані смертники риють могили, а в глибині кадру глядач бачить їхню безкінечну процесію.

Епізод фіналу готувався авторами протягом всього фільму – з експозиції, зі сцени оплакування батька, смутного весілля, шабашу переможців в Умані. На його зображальне рішення значний вплив мали славнозвісні шевченкові слова: «Поховайте та вставайте...»

Відчуття цілісності, адекватна відповідність поліфонічного зображально-емоційного фіналу словам великого Кобзаря засвідчують, що пошуки кінорежисера І. Кавалерідзе і оператора М. Топчія у розробці живописно-скульптурної, а ще точніше – зображально-скульптурно-пластичної кіномови, здобули гідного втілення.

Про зображальне рішення всього фільму, а особливо його фіналу, можна говорити багато. Це і німий відчай знесилених горем жінок, і повільне танення воскових свічок в руках старої і підлітка, і згуртований рух натовпу під час безмовного прощання із закатованими, і тремтлива рука матері, що закриває очі дитині. В епізоді чергуються

середні і крупні плани, що відбивають загальний дух людського горя. Значну увагу режисер і оператор зосередили на портретних характеристиках героїв епізодів, залучивши до цього відповідні світло, грим, костюми та ін.

Активним учасником дії фільму став пейзаж. Простори землі і неба, післягрозові хмари, серпанок над рікою, чорне небо і біла земля в епізодах розгрому міста – такі елементи зображального ряду мали відтворити романтичну, схвильовану розповідь про Коліївщину.

У техніці портрета оператор здійснив спробу за рахунок освітлення та тону грима створити випуклі портрети ватажків повстання – Семена Неживого, Гонти, Залізняка.

Як відзначав Г. Зельдович, оператор Топчій, художник Семашевич – це талановита молодь, яка супроводжує Кавалерідзе на його творчому шляху. Вони вірні супутники його пошуків, здобутків і невдач... Фотографія Топчія реалістично яскрава, проста. Трагедійність Коліївщини він підкреслює не натуралістичними темними фарбами, а особливою увагою до найбільш чіткого висвітлення обличчя.

Коли ми говоримо про виразність статичних сцен, то маємо на увазі і майстерність оператора, який з вишуканою виразністю надавав плескатому зображенню тривимірної випуклості.

Величні... загальні плани. Кадри шаленого галопу повстанців за своєю стереоскопічністю, мальовничістю, простотою композиції є зразками справжнього мистецтва.

На крупному плані і на загальному... на зимовій і літній натурі, у павільйоні Топчій знаходить своєрідні прийоми для досягнення реалістичного ефекту, зберігаючи... цілісність фотографії всієї картини. [49]

Слід наголосити, що згідно усталеної кінознавчої традиції авторами фільмів вважають насамперед режисерів. Неправомочність такого підходу стає очевидною при більш-менш детальному аналізі картини. Віддаючи належне визнаній режисурі І. Кавалерідзе, не можна недооцінювати рівень операторської майстерності стрічки.

У драматургічній основі «Прометея» поєдналися кілька сюжетних ліній. За широтою соціального узагальнення, охоплення подій, фільм варто зарахувати до жанру історичної епопеї. Але за специфікою розкриття теми, побудовою композиції твору, драматургією окремої сюжетної лінії, що реалізуються через колоритні індивідуальні долі, – це історична соціально-психологічна драма. Саме тому картину «Проме-

тей», враховуючи її зображально-пластичну характеристику, прийоми операторської майстерності, композиційну побудову, тональність зображення, варто розглядати у двох вимірах: з одного боку, як історичну епопею, з іншого – як психологічну драму.

У сценарії було передбачено використання епічних прийомів кінооповіді, композиційно побудованих за законами героїчної поеми. Згідно задуму І. Кавалерідзе, в експозиції мала бути відтворена краса природи, справжній рай на землі, щоб у подальшому «спрацювати» на принципі контрасту. Епічне трактування передбачало необхідність широкого залучення метафор та символів.

«...В горах Кавказу над Еуджею, з одного боку ріки – царське військо, з другого – бентежні горці. Грізний генерал громом гримить з далекої гори, загрожуючи блискавкою... Ногу викинув вперед. Немов на горло наступив... І кидає генерал на горян свої полки... Хмарами пливуть полки. В річці спливають потоки... Потемніло... Перед громовицею... Оголені скелі... » [50] В цих рядках сценарію емоційно відбито режисерський задум, визначено домінанти зорового ряду. Але громіздкість знімальної апаратури, важкий рельєф кавказького ландшафту, а головне, «сценарна і кінематографічна трансформація», що відбулася з «Коліївщиною», призвели до того, що ця визначальна сцена була знята як прохідний епізод. Зникли романтична піднесеність і монументалізм, і хоча сцени на полі битви, епізод вшанування праху російського революціонера вирішені на зразок фіналу «Коліївщини» і самі по собі звучали велично, вони випали із загальної стилістики фільму.

Робочий момент зйомок фільму «Дівчина з палуби» (1928, режисер О.Перегуда у співаторстві.)

Відчутною є втрата романтичної поетики і в сценах політичного виступу Гаврилова перед покріпаченими в солдатських шинелях, в сценах екзекуції та страти революціонера. Ці епізоди повинні були стати драматургічною кульмінацією як «кавказької» частини

фільму, так і стрічки в цілому. Устами Гаврилова промовляв сам автор. Схвильований сучасник, він висловлював своє ставлення до подій, що розгорталися навкруги. Ці сцени виявлялися сірими, примітивними, ординарними. Та й за своєю зовнішньою статурою Д. Антонович до героя, а тим більше до богоборця, дещо «не дотягнувся». Головний же прорахунок насамперед зумовлювався втратою єдності між режисером, оператором і художником. Звідси – неточне вирішення останніми головних сцен картини. Епізод звернення Гаврилова до солдат знімався у павільйоні. Невиразний Д. Антонович в сірій шинелі, зафільмований на тлі велетенської скелі, що заповнювала весь простір кадру, «зливається» з нею, хоча у павільйоні для «моделювання» героя світом, для «відриву» його від фону були всі можливості та умови.

Сцена розстрілу інтерпретувалась авторами як психологічно-конструктивна, але позбавлена романтичної піднесеності. До того ж приречений до страти Гаврилов був знятий на тлі кущів, які, урівноважуючи симетрію, водночас затемняють героя. Доцільними та обгрунтованими тут були б гострий ракурс, неврівноважена композиція, «виведення» героя на тло неба і далеких гір. Тоді б органічніше сприймалася знята рапідами і трьома гострими ракурсами сцена вшанування революціонера «волелюбними синами гір». Натомість ці два епізоди – не сумісні за стилем.

Взагалі необхідно підкреслити, що операторська робота М. Топчія в «Прометеї» стилістично розпорошена. Різкі перепади особливо відчутні там, де застосовуються прийоми зйомки масштабного епічного кінополотна. Що ж до екранного створення фактури, атмосфери дії, то тут М. Топчій досягав певних успіхів. Рельєфно, фактурно, «опредмечено-чітко» зафіксоване поле бою, одяг солдатів, офіцерів, горян, княгині, купця Жукова. Ретельне відображення фактури, моделювання інтер'єру, відповідність одягу та прикрас героїв були необхідною умовою розкриття сюжету.

«Оволодіти технікою, уміти підпорядковувати її собі всю до кінця, керувати нею, не роздрібнюватися на самовиражальні ефекти, вміти, не боячись ризикувати, отримати при найбільшому наближенні і по можливості економно ідейно-художній результат у його завершеному вигляді – в цьому, на мій погляд, полягає майстерність оператора» [51] – відзначав А. Москвін, художня манера якого багато в чому нагадувала творчі орієнтири М. Топчія.

Оператори йшли різними шляхами, але їх єднали пошуки так званого «живописного» кінематографа, широке застосування прийомів освітлення, тональності, колориту для підсилення епізоду або наскрізної дії. Певною мірою співпадають і пошуки ними прийомів та способів динамічно-експресивного, психологічного, поетичного світлопису.

Робочий момент зйомок фільму «Зникле село» (режисер П.Чардинін та оператор Д.Демуцький)

Події, що були зафільмовані у «Прометеї», пов'язані не з таким далеким минулим. Петербурзькі палаци та пам'ятники збереглися у своєму первинному вигляді. Умовним, створеним руками художників і декораторів був великий комплекс ярмарку в Нижньому Новгороді. Знімати такий багатолюдний об'єкт у павільйоні без натурного фону було досить важко, оскільки на загальних планах виникало відчуття реальності. Натомість на середніх і крупних планах, користуючись рухомою камерою, частими змінами ракурсів, постановники все ж таки змогли передати дух і атмосферу ярмарку.

Фільм починається середнім планом фасаду, східцями і колонами садиби пана Свічки. Чітка, урівноважена, статична композиція кадру перетинається при монтажі з крупними планами Катерини, Івася та пана Свічки. Статичність композиції нагадує офорти на історичну тему «Коліївщини» та український лубочний живопис. Цим визначалася специфіка творчої манери М. Топчія: зорієнтувати глядача не тільки на зовнішнє сприймання кадрів, а й зосередити його на певних деталях.

На передньому плані Катерина миє східці дому. Іван входить у кадр ніби із-за куліс сцени (мізансцена розведена як на авансцені). Однак це не «зйомка» театрального спектаклю. Освітленням підкреслюється глибина простору у кадрі, другий план «відривається» від авторської мізансцени. Невідволікаючи уваги глядача, «драматизується» загальна атмосфера. Завдяки освітленню створюється стереоскопічність, трьохвимірність, об'ємність фігур героїв. Отже, перед нами те, чого не

зрозуміли критики 30-х років, – поєднання кіно і скульптури, тобто реалізація надзавдання І. Кавалерідзе.

Під час розмови Івася і Катерини тло темнішає, видно спалахи далекої блискавки. Грім та дощ у даному випадку виконують алегоричну функцію.

Ця експозиція несе ознаки поліфонічної дії, а сюжетні лінії Івася, Катерини, пана Свічки, Жукова ніби розгортають на очах глядача епічне полотно життя тогочасної Росії (відповідна орієнтація простежується у сценарії картини).

Оператор уважно вдивляється в обличчя героїв, даючи їм соціально-психологічні характеристики. Такий підхід вимагав чіткого утримання емоційного діапазону кінотвору, в якому, з одного боку, відверто превалює піднесено-романтичне начало, з іншого – реалістичне, що є підгрунтям соціально-психологічної драми. Натомість, як уже відзначалося, верхня межа виявилася розірваною і перевантаженою «побутовістю», що значно «знизило» емоційний пафос основних епізодів.

У сцені змови купця Жукова і Настасії Макарівни (актори І. Штраух і Н. Ужвій) перед глядачем виникають реальні люди. Предметом спостереження оператора є їхні обличчя та постаті, реакція на події, що відбуваються. Працюючи над портретом, оператор заповнює простір потужним освітленням, використовує моделююче (бокове) світло, але не задля «виліплення» історично-узагальненого монументального героя, а заради м'якого виділення його рис – ледь помітного «контражуру», який окреслює голову актора і «відокремлює» виконавців від тла декорації, інтер'єру.

Психологічний стан персонажів відтворюється на крупних і напівсередніх планах. Іноді використовується деталь і загальний план. Значно менше уваги сконцентровано на другому плані та загальній атмосфері дії (маються на увазі тільки акторські сцени). Є епізоди і суто інформативні (сцена розмови царя і генерала генштабу); дещо ілюстративно і буденно показана природа Кавказу.

Водночас психологічно достовірними є, так би мовити, побутові епізоди, зокрема сцена освячення будинку розпусти Настасії Макарівни. Показовим видається діалог між нею та священиком. Камера фіксує акторів на середньому плані, надаючи глядачеві можливість вислухати їхню розмову, якій притаманні іронія і лицемірство. Оператор

фільмує сцену пластично-світловим контрастом. Композиційно кадр вибудовується таким чином, що на передньому крупному плані зображується піп та господиня будинку розпусти. За ним, у глибині, акцентований іконостас, що більше нагадує куток світської картинної галереї. Піп безцеремонно затуляє велику ікону богоматері: земне загнало у кут і затінило небесне. Одяг слуги Божого, як і вбрання «віруючої» хазяйки, своєю пишнотою затьмарює позолоту ікони. Освітлення в кадрі непостійне й неспокійне. Висвітлені лише ділянки інтер'єру. Все це надає можливості підкреслити штучність акції освячення. З удаваною покірністю нахилилася до руки батюшки Настасія Макарівна. Смиренно схилився і слуга божий. Увага оператора зосереджена на обличчях персонажів, особливо їхніх очах, які віддзеркалюють лицемірність діалогу. Єлейні слова про молитву сприймаються контрапунктом до зображуваного. Різкими променями оператор передає драматично неврівноважену, тривожну атмосферу.

У сценах бунту Дуньки і нічній зустрічі Івася з Катериною на увагу заслуговує одяг героїв, оснащення інтер'єру, добір прикрас (художники В. Кричевський і Ю. Майєр), філігранне освітлення персонажів, тла, деталей декорацій, реквізиту.

Якщо для І. Кавалерідзе світло – це різець, то для М. Топчія світловий промінь – це і різець гравера, і пензель пейзажиста, який пише ніжну акварель. Дослідники творчості І. Кавалерідзе неодноразово підкреслювали, що М. Топчій багато зробив для того, щоб сприяти реалізації режисерського бачення. В особливому, уповільненому, епічному ритмі, в оригінальній пластиці і композиції знайшло втілення художнє бачення талановитого оператора.

Після виходу фільму з'явилося чимало статей, як позитивного, так і негативного спрямування. Щодо негативної оцінки – у кількісному відношенні вони вочевидь переважали. Відверто тенденційне ставлення до «Прометея» певним чином вплинуло на розпад тандему І. Кавалерідзе – М. Топчій. Режисер зайнявся кіноілюстраціями українських пісень, зйомками спектаклів театральної класики. Відмовився від активних художніх пошуків і оператор. Зокрема припинилися його пошуки експресивно-динамічної композиції, пластичної виразності, «різьблення» світлом при створенні характерного портрета, передачі атмосфери внутрішнього розвитку дії і динаміки зовні статичного кадру, що визначали характерну особливість творчої манери митця.

Провідні кінознавці вважають «Прометея» І. Кавалерідзе і М. Топчія значним явищем в українському кіно, кульмінаційним моментом у кінобіографії режисера й оператора, твором, в якому найяскравіше виявилася властива майстрам епічність, гострота зображального і монтажного вирішення, вивірена композиція кадрів, філігранність наповнених скульптурною виразністю портретів; а отже – ім'я М. Топчія назавжди залишилося в історії українського кіномистецтва.

---

[1] Сіне-фото. – 1907. – № 2.

[2] *Пудовкин В.* Собрание сочинений в 3-х томах. – М.: Искусство, 1974. – Т.1. – С. 95.

[3] *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900 – 1910 годов. – М.: Наука, 1976. – С. 39.

[4] Поэтика кино. – М. – Л.: Кинопечать, 1927. – С. 32.

[5] «Уроки примитивов» // ИК. – 1982. – № 1.

[6] Вопросы киноискусства. – М.: Изд. АН СССР, 1960. – С. 202.

[7] Сіне-фото. – 1909. – № 10.

[8] *Гинзбург С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963.

[9] *Лихачев Б. С.* Материалы к истории кино в России (1914–1916) // Из истории кино. – М.,Изд. АН СССР, 1960. – Вып. 3.

[10] *Деллюк Л.* Фотогения кино. – М.:, Новые вехи, 1924. – С. 30.

[11] Крізь кінооб'єктив часу. – К.: Мистецтво,1970. – С. 17–25.

[12] *Кордюм А.* Минуле, яке лишається з нами. – К.: Мистецтво, 1965. – С. 9–19.

[13] *Корниенко И.* Кино Советской Украины. – М. : Искусство, 1975. – С. 19.

[14] Кино. – М., 1923. – № 5–9. – С. 42.

[15] Там само. – С. 41.

[16] ИК. – 1979. – № 2. – С. 104.

[17] *Ждан В. И.* Специфика кинообраза. – М.: Искусство, 1965. – С. 43.

[18] *Корниенко И.* Кино Советской Украины. Страницы истории – М.: Искусство, 1975. – С. 35.

[19] Там само. – С. 36.

[20] История советского кино: В 4-х томах. – Т. I. – М.: Искусство, 1969. – С. 184.

[21] Там само. – С. 339.

[22] Лесь Курбас. – Київ: Мистецтво, 1969. – С. 186.

[23] Крізь кінооб'єктив часу. – К.: Мистецтво, 1970. – С. 47.

[24] Там само. – С. 75.

[25] *Ушаков М.* Три оператори. – К.: Укртеановидав, 1930. – С. 33.

[26] Там само. – С. 33–34.

[27] *Зінич С., Капельгородська Н.* Іван Кавалерідзе. – К.: Мистецтво, 1971. – С. 47.

[28] История советского кино 1917–1967 гг.: В 4 т. – Т.1 – С. 599.

[29] Там само. – С. 599.

[30] Искусство Кино. – 1966. – № 12. – С. 28.

[31] *Зінич С., Капельгородська Н.* Іван Кавалерідзе. – К.: Мистецтво, 1971. – С. 48.

[32] *Ейзенштейн С.* Освобожденная Франция. Избранные статьи. – М., 1956. – С. 116.

[33] *Кохно Л.* Данило Парфилович Демуцький. – К.: Мистецтво, 1965. – С. 18.

[34] *Нильсон В.* Изобразительное построение фильма. – М.: Кинофотоиздат, 1936. – С. 199–212.

[35] *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино. – М.: Искусство, 1965.

[36] Там само.

[37] Там само.

[38] Десять операторских биографий. – Вып. 1. – М.: Искусство, 1978. – С. 70.

[39] *Нильсен В.* Изобразительное построение фильма. – М.: Кинофотоиздат, 1936. – С. 206.

[40] *Кирилова О.* Данило Демуцький: поезія кінокамери. Світова кінокласика. – К., 2000. – С. 64.

[42] *Зінич С., Капельгородська Н.* Іван Кавалерідзе. – К.: Мистецтво, 1971. – С. 75–76.

[43] Там само. – С. 71 (солдат нічного пересування).

[44] Там само. – С. 74.

[45] Там само. – С. 78.

[46] Творчі пошуки прийомів звукового кіно аналізуються у збірнику *Головні А.Д.* «О кинооператорском мастерстве» (М.: ВГИК., 1970), у статті Ільїна «Некоторые проблемы изобразительного решения современного фильма» збірки «Об искусстве» (М.: Искусство, 1965).

[47] Десять операторских биографий. – Вып. 1. – М.: Искусство, 1978. – С. 127–132.

[48] І. Кавалерідзе 17 років переробляв сценарій і фільм. Докладно про це написано в монографії про режисера (*Зінич С., Капельгородська Н.* Іван Кавалерідзе. – К.: Мистецтво, 1971) на с. 84–86.

[49] Советское кино. – 1935. – № 8. – С. 47.

[50] *Кавалерідзе І.* Прометей // Радянське кіно. – 1935. – № 9. – С. 25.

[51] 30 лет советской кинематографии. – М.: Госкиноиздат, 1950. – С. 321.

Галина ФІЛЬКЕВИЧ
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри музичного виховання КНУ
театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого

СТОРІНКИ ІСТОРІЇ КІНОМУЗИКИ В УКРАЇНІ

Співдружність музики з кінематографом розпочалась іще за часів німого кіно. Спочатку це були «музичні зарядки» акторів перед зйомкою. Піаністи грали твори певного настрою, які сприяли збудженню в акторів різних емоцій та почуттів.

Потім демонстрація німих кінострічок почала супроводжуватись музикою, яка, з одного боку, відігравала роль приємного заглушення тріску проекційного апарата, а з другого – психологічно полегшувала мовчання екрана.

Першими «виконавцями» музики в кінотеатрах були механічні інструменти: грамофон, оркестріон тощо. Згодом на зміну їм прийшов живий виконавець – піаніст. Він мав змогу послідовніше ілюструвати зорові образи, підбирати уривки з музичних творів, які більш-менш відповідали екранній дії.

Найчастіше піаністи-тапери виконували вільні варіації, фантазії, парафрази за творами композиторів, близькі за настроєм до того чи іншого епізоду. Цей вид кіномузики – **імпровізація** – був найбільш розповсюдженим; його якість залежала від смаків і обдарованості піаніста. Коли ж у кінотеатрі за фортепіано сидів блискучий музикант, глядачі навіть спеціально приходили, щоб послухати його гру (Д.Шостакович, Б.Мокроусов, В.Косенко).

Існував і такий вид кіномузики, як **компіляція**. Піаніст-ілюстратор підбирав різні музичні твори, які б відповідали стилю, характеру дії та окремим фрагментам кінострічки. Проте не завжди компіляція від-

значалась достатнім професіональним рівнем, на що звертала увагу тогочасна преса. Автор однієї зі статей зазначав: «Загалом письменної музичної кіноілюстрації, що здібна розтлумачити фільм в його етнографії, епосі, динаміці, дії – весь його різносторонній зміст, музику, що є могутнім фактором допомоги екрану в його емоційному впливі на глядача, – не було.

Єдиним методом (у галузі музичної кіноілюстрації) була компіляція музичних творів, що не розгортали фону для кінодії, а поспішали за нею, доганяючи кадр, post factum силкуючись його розтлумачити.

Хіба ми не чули безліч музичних «вінегретів» із Бетховена, Вагнера, Чайковського, Рубінштейна, Скрябіна та інших, де не було фактично жодного з них.

Стиснуті, скалічені, зрізані на шматки, вони з «кінематографічною швидкістю» мчали навздогін кадрові, створюючи враження гори звуків...

Хиби ілюстрацій – відсутність суцільності, закінченості музичного враження, в деякій мірі кустарництво, що пояснюється тією швидкістю темпу, яка викликається швидкою зміною кадрів»[1].

Таке становище вимагало поліпшення і вдосконалення музичної кіноілюстрації. Прокатні кінокомпанії почали випускати друковані рекомендації для акомпаніаторів, анотації, музичні дослівники, в яких зазначались характер фільму і назви музичних творів, давались точні вказівки, де необхідно переходити від одного твору до другого та ін.

На допомогу музичним ілюстраторам друкувались посібники, збірники музичних творів, що рекомендувались для супроводу тих чи інших фрагментів[2].

Так, у книзі Блока і Бугославського «Музыкальное сопровождение в кино» подані різноманітні матеріали, що стосувались роботи музичного ілюстратора: загальні відомості про кіномузику, різні вправи для тренажу (варіаційна техніка, модуляція, секвенція тощо), схеми сюжетів ігрових кіноп'єс, репертуарний зміст розділів-схем, технічно-практичний бік роботи по складанню музичного сценарію фільму та ін. Ось декілька прикладів.

1. «Психо-фізичний стан окремих осіб і колективів.

Психо-фізичний стан з елементами страждання.

Трагічне (вищий ступінь страждання).

Горе, відчай, безнадійність (трагізм положення), горе втрати, розлуки.

Патетичне темпераментне страждання (пафос страждання) до нестями...

Жах (страждання, змішане з вищою ступінню страху, заціпенінням, розгубленістю».

2. «Природа і механізм в естетично-емоційному сприйманні людини.

А. Спокійна природа.

Ранок: а) пастораль, ідилія («в старовину») – Бетховен. Пасторальна симфонія (№ 6), Ч. І-а, 8 1/2 хв.; Бізе. Пастораль, № 1 з ІІ-ї сюїти «Арлезіанки», 5 1/2 хв.; Гріг. Ранок, № 1 з І-ї сюїти «Пер Гюнт», 5 хв. тощо. б) Ранок у горах – Мендельсон. Четверта симфонія (Італійська), ІІІ-я ч., тріо (E dur) та ін. в) Ранок у селі – світлі ліричні народні пісні; Невін. «Весняна сюїта»: 1) ранок, 2) пастушка, 3) бузок».

Були зафіксовані спроби деяких композиторів, зокрема українських, по створенню музичного супроводу спеціально для кіно. Так, у 1929 році видавництво «Утодік» випустило «Кінозбірник», який складався із серії фрагментів, різних за характером та емоційним змістом: «Патетичний момент», «Море», «Східний ескіз», «Український танок» тощо. Їх авторами були українські композитори М.Верикївський, Б.Яновський, В.Борисов, М.Коляда, П.Козицький та ін.

Поліпшення і вдосконалення музичної ілюстрації здійснювалося також шляхом збагачення звучності. Склад ілюстраторів почав поступово збільшуватись: спершу піаніст або скрипаль з піаністом, потім тріо (скрипка, віолончель, фортепіано), інструментальний ансамбль і, нарешті, симфонічний оркестр.

Інструментальні ансамблі та симфонічні оркестри були переважно у великих містах. Так, у київському кінотеатрі Шанцера грав оркестр у складі 60 чоловік. І глядачі йшли до кінотеатрів не тільки дивитися фільми, а й слухати музику.

«Останніми часами на музичну ілюстрацію й імпровізацію починають звертати більшу увагу, – писали газети. – По великих міських кіно ми вже маємо навіть симфонічні оркестри. На жаль, це втішне явище ми зустрічаємо дуже не часто...[3]» .

Із появою ансамблів та оркестрів з'явилась посада кінодиригента, який разом із композитором мав підбирати потрібний репертуар, проводити оркестрові репетиції та супроводжувати кіносеанси. Наприклад, Л.Ревуцький і В.Золотарьов у П'ятому кінотеатрі Києва.

І.Ф.Белза – організатор і перший керівник музичного відділу Київської кіностудії

Імпровізація та компіляція з часом уже не могли задовольнити нових запитів кіномистецтва; виникла потреба у спеціально створеній музиці до певного фільму – потреба в **композиції** (третій вид музики німого кіно). Цьому питанню було присвячено ряд статей преси. В одній із них читаємо: «Який би багатий не був асортимент музичних творів, з яких складаються музичні програми для ілюстрації фільму, все ж неможливо в достатній мірі правдиво й художньо передати весь зміст фільму й розвиток у ньому часами дуже складної і психологічно тонкої драматичної дії, коли композитор не пройнявся ідеєю й деталями сюжету фільму... Найбільш раціональний спосіб розв'язати це актуальне питання про музику в кіно – це створити кадр спеціальних композиторів та імпровізаторів»[4].

У період німого кінематографа композиція була рідкісним явищем. Навіть у Німеччині, де кіномузика була найбільш розвинута, налічувалось (до 1926 року включно) усього 47 композицій. Серед німецьких кінокомпозиторів слід виділити ім'я Е.Майзеля, який створив музику до кінофільмів С.Ейзенштейна «Панцерник «Потьомкін» і «Жовтень». Кінокомпозиція цікавила і приваблювала багатьох композиторів: французького К.Сен-Санса (музика до фільму «Вбивство герцога Гіза»), німецького Р.Штрауса (переробив свою оперету «Кавалер троянд» у сюїту до кінострічки на той самий сюжет).

У Росії та Україні на той час було близько 20 композицій: «Стенька Разін» («Понизова вольниця») та «Єрмак Тимофійович – покоритель Сибіру» («Волга і Сибір») – музика М.Іпполітова-Іванова, «Сльоза» з музикою І.Саца, «Арсенал» і «Дві жінки» – композитор І.Белза,

«Облога Запорожжя» – В.Стрижевський, «Трансбалт» – І.Віленський та ін.

Застосовувався в той час і метод комбінованої ілюстрації – сполучення музичної компіляції зі спеціально написаними музичними епізодами (фільм «Отець Сергій» із музикою Букке і Грана).

На творчості ряду композиторів відчутно позначився вплив кіно. «...Стиль кінотвору в розумінні його зорової концепції, його динаміка, монтажні властивості та ритм, усе це відбивається на музиці, навіть тій, що її написано незалежно від того чи іншого фільму», – читаємо в одному з тогочасних журналів[5]. Автор статті посилається на австрійського композитора Арнольда Шонберга, «який назвав свою останню оркестрову сюїту «Кіносцени» і в такий спосіб відзначив прийоми кіномистецтва, що відбились на його композиції та ще на низці творів численних композиторів Заходу»[6].

За період німого кіно музика пройшла шлях від використання її як ілюстрації кіносюжетів до визнання її за необхідний компонент фільму. Закони німого кіно «забороняли» музиці виконувати дійову драматургічну роль. Лише з винаходом звукового кіно вона почала набувати такого ж значення, як й інші складові компоненти кінотвору.

На початку звукового кінематографа право лідерства належало музиці. Вона, так би мовити, стала головною героїнею багатьох перших звукових фільмів як на Заході («Співак із джазу» і «Співаючий дивак» із відомим на той час джазовим виконавцем Олом Джолсоном), так і в колишньому Радянському Союзі («Веселі хлоп'ята» Г.Александрова, «Гармонь» І.Савченка та ін.). Тоді ще звук записувався не на кіноплівку, а на диск; тому кінотеатри устатковували спеціальною апаратурою.

Започатковується розподіл на музику внутрікадрову (виправдану екранною дією) і закадрову (висловлення авторської позиції, ідеї кінотвору). Ту й іншу роль у фільмах 30-х років переважно виконувала пісня: пісня як дійова особа сюжету, як засіб характеристики героїв та епохи, як вираження головної ідеї тощо. Це насамперед кінострічки з музикою І.Дунаєвського: «Веселі хлоп'ята», «Цирк», «Волга-Волга», «Шукачі щастя», «Воротар», «Світлий шлях», «Багата наречена».

Якщо на початку звукового кіно лідером була музика, то потім стало слово. Воно поступово почало переважати над усіма іншими компонентами кінотвору, що призвело до більшої статичності зобра-

1939 рік. Група перших українських кінокомпозиторів; серед них Б.М.Лятошинський, Ю.С. Мейтус, Л.М.Ревуцький, В.П. Рибальченко.

ження, збільшення тривалості кадру, залежності монтажу від діалогу, заповнення музикою «пустот», використання шуму як придатка екранної дії (для створення вірогідності).

Звукове кіно 30-х років розвивалось, по суті, у трьох напрямках: натуралістичне використання звуку («документалістське»), створення музичних ілюстрацій до німих кінострічок, постановка справді оригінальних звукових картин.

Яскравий приклад першого напрямку – фільм Дзиги Вертова «Симфонія Донбасу» («Шумова симфонія» – так назвав його сам режисер). Для цієї кінокартини було записано чимало індустріальних звуків і шумів (стукіт коліс, гудки заводів, паровозів тощо). «Я ніколи не міг собі уявити, – зазначив Чаплін у записці від 17 листопада 1931 року після перегляду фільму Вертова, який демонструвався під назвою «Ентузіазм», – що ці індустріальні звуки можна організувати так, щоб вони здавались прекрасними. Я вважаю фільм «Ентузіазм» однією з найбільш хвилюючих симфоній, які коли-небудь чув. Містер Дзига Вертов – музикант. Професори повинні у нього вчитись, а не сперечатися з ним. Чарльз Чаплін. Лондон. 17.XI.31».

Другий напрямок звукового кіно 30-х років розгалужувався по двох лініях: озвучення музикою вже раніше створених німих стрічок («Кармелюк» і «Два дні» з музикою Б.Лятошинського, «Нічний візник» – композитори Ю.Мейтус і Вс.Рибальченко, «Новий Вавілон» з музикою Д.Шостаковича); створення музики до нових фільмів, але

поставлених засобами німого кіно («Степові пісні» – композитор Л.Ревуцький, «Любов» – музика Б.Лятошинського, «Останній порт» – композитор В.Косенко, «Висота № 5» – музика І.Віленського).

Основний художній принцип, за яким будувався музичний супровід більшості фільмів, поставлених засобами німого кіно, зводився до того, що «кожний суспільний клас або соціальна група, або середовище, – як відзначав один із тогочасних критиків, – зображуються у звуковій картині тією специфічною побутовою музикою, яку вони творять, якою живуть і відтворюють. Цілком ясно, що принцип цей досить буденний і поверховий... Коли треба музично «відобразити» робітників, гармошка з її трафаретним репертуаром приходить на допомогу композиторові і займає тривке місце в його «творчій» лабораторії. Якщо йдеться про стару технічну інтелігенцію, то Вертинський «на всі руки майстер». Взагалі «жорстокий» міський романс в особливій пошані у композиторів. Чи йде мова про село – частушки або гітара. Фашисти майже завжди «зображуються» тупим солдафонським маршем, західна буржуазія – фокстротом і джазом тощо»[7].

Із середини 30-х років кіно, кінодраматургія перебувають уже на такому етапі розвитку, що з'явилася потреба не в музиці до звукового фільму, а в музиці кінофільму. Тому найбільший інтерес становлять фільми третього напрямку – оригінальні звукові кінострічки. Це «Іван» О.Довженка з музикою Б.Лятошинського і Ю.Мейтуса, «Повідь» Л.Голуба та М.Садковича, композитор П.Козицький, «Кармелюк» Г.Тасіна з музикою М.Вериківського.

У фільмі Олександра Довженка «Іван» (1932), присвяченому темі будівництва гідроелектростанції на Дніпрі, композитори Лятошинський і Мейтус поєднали музику з індустріальними шумами й звуками[8]. Проте вони не обмежились лише цим. Музика яскраво характеризує два протилежних табори: будівників Дніпрогесу та їхніх противників. З образами будівників пов'язані переважно ліричні пісні й мелодії (хор дівчат, чоловічий хор a cappella, українська народна пісня «Розпрягайте, хлопці, коней»), а також інструментальна музика урочистого характеру. «Повний повітря і радості пейзаж і дівоча пісня на його фоні, – писав Іван Ле про цю кінокартину. – Блискуче пов'язання кадрів будови з її музичним супроводом»[9]. Образи противників подані в музиці в іншому світлі: салонна, «непманська» музика (характеристика прораба), або іронічно-сатирична (образ ледаря Губи).

М.І.Вериківський

П.О. Козицький

Шукаючи засоби, які б характеризували героя фільму «Кармелюк» (1938), композитор М.Вериківський, природно, звернувся до відомої української народної пісні про Кармелюка, мелодія якої стала лейтмотивом кінострічки. Різнопланово поданий в музиці образ народу: повсталий народ відображений через пісню «Скажи, пане-економе, скажи, розпроклятий»; для жанрово-побутової характеристики використано веснянку.

У кінофільмі «Повідь» (1936) музика П.Козицького не ілюструє екранний ряд, а допомагає розкриттю образів і динаміці кінотвору. Музична композиція «Повіді» – це завершена, чітка, архітектонічно єдина побудова. Її композиційна схема – своєрідна тричастинна форма: перша й остання частини побудовані на мелодії української народної пісні «Ой ходила дівчина», яка є музичною характеристикою головної героїні фільму – Ольги; середній розділ – жанрово-побутова музика (танці та пісні). Одним з перших у вітчизняному кіно П.Козицький застосував у цьому фільмі прийом, коли музичний та екранний темпоритми мають різні малюнки. У журнальній статті композитор писав: «На екрані мчать сані з Ольгою,

поруч на лижах мчить Андрій, обличчя їх веселі, молоді. За принципом «лобової» музики, треба було б написати щось подібне до скерцандо, кавалерійського маршу, галопу. Але ми (я і режисер) пішли по лінії антитетичності музики до образу, давши музику сумного настрою, і досягли того, що, всупереч зовнішньо радісній рухливій стрімкій динаміці епізоду, розкрили настрій суму прощання, себто основний настрій епізоду, але прихований в кадрі»[10].

Принцип контрасту музики та екранної дії застосував композитор С.Потоцький у фільмі І.Савченка «Богдан Хмельницький» (1941), переважно для характеристики шляхти. Так, на початку кінострічки показана служба в костьолі – звучить урочиста органна музика та хорал «Стабат Матер». «Але шляхта не слухає урочистої меси, їй не до моря звуків органних труб, що розливаються по храму. Пані Чернецька, здійнявши очі до неба, цікавиться красенем Чаплинським, пан Пшегодський, справно хрестячись, шепочеться з вертлявим шляхтичем про прекрасну пані Гелену. Класична духовна музика, що супроводжує ці кадри, ще дужче підкреслює святенництво й фальш шляхетського зборища. Все в шляхті удаване й гниле»[11].

Ще подібний приклад. Чванливий, гоноровий польський марш звучить в епізоді, коли Стефан Потоцький, який прокладав шлях «Òгнем і мèчем», повалений у порох; музика тут обертається на їдку іронію. Цей же парадний марш звучить в епізоді, коли Микола Потоцький дізнається про поразку польського війська, яке очолював його син Стефан. За наказом ксьондза на нього надягають обладунок, і Потоцький закликає крушити все й вся. Безсилля і приреченість вчуваються в цьому войовничому марші.

Музичний образ українського народу вибудовується на мелодіях народних пісень. Дві з них виконують роль лейтмотивів: дума «Ой як наступала та чорна хмара», що уособлює народний гнів, закликає до боротьби з гнобителями, і «Гомін, гомін по діброві». Звучать у фільмі ще декілька українських народних мелодій. Пісня «Кришталева чара» передає веселий дух козацтва, його молодецтво й моторність; вона пов'язана і з образом дяка Гаврила – жартівника, гульвіси і разом з тим сміливого козака. Пісня «Ой був та й нема, та й поїхав до млина» доповнює сатиричне змалювання образу козака-зрадника Півня, а в деякі моменти ніби іронізує з нього (епізод розправи Довбні з Півнем).

Крім творчого використання фольклору («Вершники» І.Савченка

з музикою С.Потоцького, довженківський «Щорс» – композитор Д.Кабалевський тощо), українські кіномитці вперше у світовому кінематографі зробили цікаві спроби його тематичного використання. Група режисерів (П.Коломойцев, Б.Каневський, В.Кучвальський, В.Лапокниш) під художньою орудою І.Кавалерідзе екранізували ряд українських народних пісень. Як зазначав один з авторів екранізації, вони прагнули «зберегти, а подекуди ще більше відтінити особливості українського фольклору, виявленого в піснях, ще гостріше, зоровими засобами, підкреслити соціальний зміст пісень, ...розкрити й донести до глядача середовище й атмосферу, в якій народилась українська народна пісня»[12].

Перші екранізації режисера П.Коломойцева являли собою досить примітивні інсценізації пісень «Із-за гори вітер повіває» і «Веснянка», об'єднані в один фільм. Тут були зображені традиційні досвітки: дівчата сиділи, вишивали і співали сумної, приходили парубки і просили заспівати веселої.

Деякі екранізації пісень здійснювались за історико-соціологічним принципом (умовна назва постановників). Наприклад, зорове вирішення «Пісні про пана Лебеденка» було побудоване за сюжетом іншої пісні – «Яром, хлопці, яром», що своїм змістом ніби продовжує попередню. У ряді екранізацій пісень було застосовано асоціативний принцип (також умовна назва режисерів) – перенесення часу дії в сучасну обстановку. Так, за цим принципом екранізовано давно відому пісню «Грицю, Грицю, до роботи». Слова її поєднувались із зображенням, що переносило глядачів у сучасні реалії – колгосп. Можна сказати, що екранізація цієї пісні була своєрідним кінематографічним плакатом.

Екранізації українських народних пісень відіграли певну виховну роль. Саме на цьому акцентувала преса того часу. «Тут ми маємо на увазі не лише суто демонстративні, розважальні функції екранізованих пісень (це само собою потрібно), але й навчальні. З екрана трудящі маси міста й села вивчатимуть тексти багатьох, мало відомих їм народних пісень, сприйматимуть мотиви цих пісень, становитимуть по них роботу тисяч самодіяльних музичних і хорових гуртків»[13].

Разом із тим, екранізації народних пісень були своєрідною підготовкою українських кіномитців до екранізації оперних творів. Саме в Україні вперше у колишньому СРСР було здійснено екранізацію опери М.Лисенка «Наталка Полтавка», за однойменним твором І.Кот-

ляревського, сценаристом і режисером якої був І.Кавалерідзе (1936). Це була не механічна екранізація, а досить самостійний кіноваріант опери, в якому оперний матеріал подавався з певним урахуванням вимог кіномистецтва. Завдяки використанню монтажу як художнього засобу, у фільмі яскравіше, ніж у театральній постановці, було відтворено переживання дійових осіб, їх духовний світ. Вперше було застосовано поєднання в одній ролі вокального і драматичного начал (роль Наталки виконувала драматична актриса К.Осмяловська, співала М.Литвиненко-Вольгемут).

Кадри з фільмів – екранізацій опер «Запорожець за Дунаєм» і «Наталка Полтавка»

Уведення до цієї екранізації пейзажу, що динамічно розгортається, ще більше підсилює враження вокального начала. Так, на початку кінотвору пісня Наталки «Віють вітри» звучить на тлі широкої панорами українського пейзажу, що викликає відчуття свободи і простору, надає епізодові більшої (у порівнянні з театральною постановкою) емоційної переконливості. Блискавичне перенесення дії у будь-яке місце, показ дійових осіб у різних ракурсах тощо – усе це сприяло подоланню статичності й умовності оперного жанру.

Спираючись на досвід екранізації «Наталки Полтавки», І.Кавалерідзе вільніше підійшов до перенесення оперного твору на екран, працюючи над кіноваріантом опери «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського (1937). У фільмі більшу частину епізодів, сцен було перенесено на натуру і лише деякі знято в декорації. У грі акторів також відчувається вільніше володіння матеріалом, органічніше поєд-

нуються вокальна і драматична частини ролей (Одарка і Карась – актори А.Левицька та С.Шкурат; Оксана й Андрій – Н.Глухоніна і О.Сердюк, співають Д.Олішевська та І.Козловський).

Отже, перші роки існування звукового кінематографа свідчать про посилення ролі та значення музики в кіно. У кращих фільмах уже знайдено ряд прийомів, що сприяли синтезу музики й кіно. Це пісня як складова музичної драматургії кінотвору, її лейтмотивний розвиток, використання пісні як засобу характеристики дійових осіб, місця й часу дії. Це і зовнішньо-зображальна функція музики (пейзажі, жанрово-прикладні епізоди та ін.). Непоодинокі й випадки, коли музика мала вирішальне значення у розкритті змісту кінотвору, внутрішнього світу героїв, відігравала активну роль у драматургії кінофільму.

У роки Великої Вітчизняної війни більшість творчих працівників української кінематографії і музичного мистецтва була евакуйована. Спільно з митцями інших республік тодішнього Радянського Союзу вони працювали спочатку над створенням "Бойових кінозбірників", зокрема №№ 9 та 11, до яких увійшли кіноновели "Квартал №14", "Сині скелі", "Сто другий кілометр", "Маяк". Вагомий компонент цих кінозбірників – музика, авторами якої були С. Потоцький, Я.Столляр, Ю. Мейттус, А. Штогаренко, Д. Клебанов. Українські митці (режисери, композитори, актори, співаки) брали участь й у створенні ряду фільмів у жанрі кіноконцерту. Серед повнометражних художніх кінотворів вирізняється ряд кінострічок, створених українськими майстрами – це "Партизани в степах України" (режисер І. Савченко – композитор С. Прокоф'єв), "Райдуга" і "Нескорені" (М. Донськой – Л.Шварц), "Олександр Пархоменко" (Л. Луков – М. Богословський). Музична драматургія цих та ряду інших фільмів драматично-трагедійного характеру вибудовувались на контрастному протиставленні картин мирного життя (широкі пісенні мелодії) образові ворога (бездушність, жорсткість музичної мови). Такий же принцип музичної драматургії притаманний і деяким симфонічним творам воєнного періоду, як-от Сьомій "Ленінградській" симфонії Д.Шостаковича.

Починаючи з повоєнного десятиріччя та упродовж 50-х–60-х років, одним з провідних у кіномистецтві України (як і взагалі колишнього СРСР) був жанр історичного фільму. Емоційну недостатність значної кількості таких кінотворів, яким була притаманна уніфікація

літературної мови, будування діалогів на цитатах визначних діячів, певна помпезність у зображальному рішенні, — компенсувала музика.

Б.М. Лятошинський

Кращі зразки музичного рішення українських фільмів історичного жанру пов'язані з ім'ям Б. М. Лятошинського, одного із зачинателів кіномузики в Україні. Упродовж понад тридцятирічної роботи в звуковому кінематографі композитор виявив себе і як симфоніст-драматург, і як психолог-портретист. В його кіномузиці виявились такі найхарактерніші риси симфоніста, як тяжіння до гостродраматичних колізій, історичних сюжетів, пройнятих високими патріотичними ідеалами, конфліктне зіставлення контрастних музичних образів, відображення напруженої боротьби, прагнення розкрити драматичний конфлікт узагальнено-симфонічними засобами (використання принципів лейтмотивності, тематичної розробки тощо). Саме так побудована музична драматургія фільмів «Тарас Шевченко», «Іван Франко» (разом з М. Колессою), «Григорій Сковорода», «Полум'я гніву», «Кривавий світанок» та ін. Кіномузиці Б. М. Лятошинського, як і взагалі творчій манері митця, властиві лаконізм, конкретність і змістовність музичних образів, їх максимальна доступність.

Так, основу музичної тканини фільму "Тарас Шевченко" (режисер І. Савченко) складають народні пісні на тексти поета – "Заповіт", "Думи мої", "Реве та стогне Дніпр широкий", що відіграють роль лейтмотивів. Музичне рішення образу народу в кінокартині "Григорій Сковорода" (режисер І. Кавалерідзе) побудовано на мелодіях двох дум – "Невольницький плач" і "Про Хвеська Андибера". У вуста кобзаря Максима ("Полум'я гніву", режисер Т. Левчук) композитор вклав дві історичні народні пісні – "Гей, не дивуйте, добрії люди" і "Зажурилась Україна". Крім того Лятошинський створив оригінальні композиції у дусі народних епічних пісень, які також співає кобзар ("Як в'їжджав Богдан у златоглавий Київ", "Як вмирав Богдан"). Саме музичний компонент є домінуючим у характеристиці кобзаря – оповідача подій,

виразника народних прагнень та сподівань. Чимало у кіномузиці Лятошинського власних музичних тем, створених у стилі тих чи інших народнопісенних жанрів. Це ніжно-журлива музична тема молодих героїв Кирика й Орисі ("Полум'я гніву"), що близька мелодиці українських ліричних пісень. Оповідний характер наспівно-сумної мелодії, пов'язаний з образом Франка ("Іван Франко", режисер Т.Левчук), іде від українських епічних пісень.

Музичну драматургію фільмів Лятошинський вибудовував на протиставленні двох інтонаційних сфер. Одна з них (як вже зазначено) пов'язана з українськими народнопісенними джерелами і спрямована на розкриття образів народу та його визначних представників. Друга – характеризує ворогів українського народу. По-більшості, це так звана атрибутна, аксесуарна музика, що змальовує світ польської шляхти – вишукані й витончені ритми мазурки ("Полум'я гніву", "Іван Франко"), або вельможного панства – урочисто-помпезний полонез ("Тарас Шевченко"), романтичний вальс ("Іван Франко"), галантний менует ("Григорій Сковорода"); це й зловісно-чіткий барабанний дріб – звуковий образ жорстокої епохи російського царату ("Тарас Шевченко", "Григорій Сковорода").

На протиставленні й зіткненні контрастних музичних образів, використанні принципу лейтмотивності побудована музична драматургія переважної більшості українських фільмів історичного жанру 50-х–80-х років. Це роботи К. Ф. Данькевича («Триста років тому»), Ю. С. Щуровського («Загибель ескадри»), Є. Ф. Станковича («Ярослав Мудрий», «Легенда про княгиню Ольгу», «Кармелюк»), В.Б. Гомоляки («Олекса Довбуш», режисер В. Іванов).

Для змалювання образу Довбуша композитор використав дві народні пісні — «Видні Карпати» та «Ой, Довбуше, рідний брате». Застосувавши прийом опосередкованої характеристики (втілення образу героя через народні пісні про нього), композитор тим самим підкреслив нерозривний зв'язок між народом і Довбушем. Обидві народні мелодії відіграють у кінотворі роль лейтмотивів. Авторська музична тема, що характеризує народ і Довбуша, близька до трембітних награвань, в яких вчуваються інтонації народних плачів. Тривожно-суворий сигнал трембіти (виконує валторна) сприймається і як вираз народного горя й страждання, і як заклик до боротьби з гнобителями. Багатий душевний світ Олекси Довбуша, його переживання

композитор розкриває у ряді симфонічних фрагментів, побудованих на темі кохання Олекси і Марічки, що за своїм інтонаційним складом близька до народних ліричних протяжних пісень.

В «Олексі Довбуші», як і в ряді інших українських історичних кіно-стрічок, крім головних музичних тем, що розкривають героїко-патріотичні риси народу чи окремих героїв, є й пісенно-танцювальні мелодії, які спрямовані на створення жанрово-побутової характеристики персонажів. Це коломийка «Ой співає», плач та голосіння над загиблими лигінями, жіноча пісня (весільний обряд), танок аркан тощо.

Образи народних гнобителів (гетьмана Пшеремського, хорунжого Мацека, шляхтичів Яблонських та ін.) дістають узагальнену музичну характеристику в ряді епізодів. Це так звана атрибутна музика, що підпорядкована драматургічним завданням: менует (бал у пана Яблонського), культові співи, звучання флейти у високому регістрі на фоні барабанного дробу — як змалювання солдатчини (епізод походу карального загону проти довбушинців) тощо.

Початок 60-х — час відродження поетичного кінематографа України, започаткованого ще О. П. Довженком. Ліро-епічна манера, що властива цьому напряму, багато в чому йшла від музики, від української пісні з її широчінню й наспівністю, з її поетичним ароматом. Саме тому в працях мистецтвознавців можна зустріти опис фрагментів довженківських стрічок, які порівнюються із музикою. «У цих пейзажах, в їхній повільній пісенності немовби звучали сумні і чаруючі пісні України»; «То був пролог, що надавав усьому фільму пісенність української думи, повільний ритм, характер глибокого роздуму» (Р. Юренєв про епізоди фільмів «Звенигора» і «Земля»).

Творчість Довженка, його естетичні погляди, розкриття трагічних конфліктів на фоні поетичних картин природи, що вічно оновлюється, узагальнено-поетичне, філософське осмислення образів народження і смерті, кохання і праці — все це мало великий вплив на багатьох майстрів кіно, зокрема й українських.

Першим фільмом, що відродив поетичне кіно в Україні, був «Тіні забутих предків» режисера С. Параджанова за твором М. Коцюбинського. Це поема про красу людського кохання, що гине, зіткнувшись із жахливими соціальними умовами тогочасної дійсності, як гинуть і самі герої. Автори картини не лише відтворили поетичні образи повісті М. Коцюбинського, а й змалювали засобами кінематографа образ

Кадр з фільму «Тіні забутих предків»

Гуцульщини — дивної карпатської землі, «забутої богом і людьми», за словами письменника. У фільмі дивовижно переплелися гуцульський побут, легенди та перекази, обрядова поезія, пісні й танці — з одного боку, а з другого — язичництво і церква, таємнича полонина.

«Митці перейнялись життям народу, його поетичним світоглядом і залежністю від прекрасної і суворої природи, серед якої вони живуть. Перейнялися народною мовою. — І вона зазвучала з екрана чистим, ясним і непідробним струмком. Його, народу, співаночками — ми почули, як співають гуцули, вкладаючи в пісні суть свого життя, своєї праці і своєї душі. Його музикою — нехитрою і проймаючою, як клич трембіт, переливи денцівки і перебори дримби. Його танком — буйним і жагучим, трудовим і святковим»[14].

Дійсно, активну участь в кінодії беруть і народна говірка, і кожна деталь побуту (килими, буси, кептарі, солонка, штоф тощо), і верховинський музичний фольклор. Та й власне композиція фільму багато чого взяла від народного мистецтва — ліричних оповідей, легенд, плачів.

Відчути барви й звуки карпатських гір, відтворити їх на екрані допомогла праця художника Г. Якутовича, оператора Ю. Іллєнка і композитора М. Скорика. Розкривши глибокі пласти гуцульських мелодій, Скорик вибудував на їх основі музичну тканину фільму. Музика «Тіней забутих предків» є важливим елементом сюжету, дії, рівноправним компонентом драматургії. Психологічний підтекст кінотвору, пристрасті й почуття його героїв виражені здебільшого саме через музику. Разом із кольоровим рішенням (кожна новела — «Іванко та й Марічка», «Полонина», «Самотність» та ін. — має свою кольорову тональність), народною мовою (часто у документальному запису) активну участь в трагедії беруть народна пісня й танок, музика взагалі.

Щодо народності мови «Тіней», то його звуковий ряд, за словами режисера С. Параджанова, є сумою «вигуків, пісень, плачу, шумів», і все це «складає партитуру народної симфонії краю Черемошу».

Своєрідність звукового ряду фільму була відзначена й у висновках Художньої ради кіностудії ім. О .П .Довженка: «Це не просто діалоги, або музичний супровід дії. Це голос самого народу, який журиться разом з героями, оплакує трагічну долю Івана та Марічки, сумує над їхнім загиблим коханням. Це закадрові пісні лірників, розмови подорожніх, які мов би коментують події, є принципово новим засобом звукового ряду, що підкреслює водночас і поезію і реальність фільму» (за матеріалами Музею при Київській кіностудії ім. О. П. Довженка).

У змалюванні образів Івана й Марічки, їхньої долі, народу та його побуту в «Тінях забутих предків» особливу роль відіграють коломийки і звуки трембіти. Чарівними мелодіями коломийок, що їх вплели гуцули у гомін карпатських лісів, насичений весь фільм. За задумом М. Коцюбинського, і сама Марічка є поетичним голосом народу: «вона засіяла гори і полонини своїми коломийками». Певне емоційне забарвлення створює звуковий образ трьох трембітарів; він закладений ще М. Коцюбинським — звуки трембіти супроводжують гуцула від колиски до могили. Надривно-експресивне звучання трембіт в епізодах загибелі Іванового брата Олекси, смерті Марічки, поховання батька Івана, смерті й поховання його самого значно драматизує дію. Три трембіти як ридання, як зойк душі — це своєрідний поетичний рефрен кінострічки.

Образи Івана й Марічки, цих Ромео і Джульєтти Карпатських гір, розкриті в музиці узагальнено-симфонічними засобами. В основу їх музичної характеристики покладено декілька авторських мелодій М. Скорика.

На основі однієї з них у стилі коломийок— веселої і грайливої теми дитинства — побудований великий симфонічний епізод, що супроводжує сцени дитинства Іванка і Марічки.

Друга авторська мелодія ніжна, тремтлива та цнотлива тема кохання Івана й Марічки, яка подекуди забарвлюється у дещо смутні та, водночас, експресивні тони.

Романтично-піднесений стиль оповіді, висвітлення багатьох життєвих проблем крізь призму народних легенд і традиційних мотивів українського музично-поетичного фольклору — такі риси притаманні

ряду стрічок українського поетичного кіно 60-х–70-х років: «Аннич-ка» (музика В. Гомоляки), «Білий птах з чорною ознакою» (музика у виконанні оркестру народних інструментів с. Глинниця), «Вавілон XX» (музичне оформлення Івана Миколайчука).

Кіномистецтво завжди розвивалось у тісній співдружності з літературою. Без її тем, ідей, сюжетів, героїв неможливо уявити здобутки жодного колективу кіностудій. Діячів кіномистецтва ще з часів німого кіно завжди приваблювали образи, народжені поезією, прозою, драматургією визначних письменників. Беручи до роботи той чи інший літературний твір, сценаристи й режисери мають глибоко проникнути у світ, створений письменником чи драматургом, відчути і пізнати, як-то кажуть, обличчя автора. Відтворюючи авторський світ, вони самі стають авторами кінотвору, зі своїм ставленням до матеріалу життя і до матеріалу літературного твору, митцями, які бачать у цих матеріалах щось своє, близьке їх громадянській і художній позиції.

Думки про дбайливе і обережне ставлення до літературного першоджерела неодноразово висловлював О. П. Довженко; вони визначали головний принцип, яким керувались і керуються українські кіномитці. Яскравий слід полишили в історії вітчизняного кіно такі фільми, як «Назар Стодоля» за Т.Шевченком, «Мальва» за оповіданням М.Горького, «Дорогою ціною» за мотивами повісті М. Коцюбинського, «Камінний хрест» за новелами В. Стефаника, «Захар Беркут» за однойменною повістю І. Франка, «Олеся» за О. Купріним, «Лісова пісня» за драмою-феєрією Л. Українки, «Кров людська – не водиця» за романом М. Стельмаха, «Тронка» за однойменним романом О. Гончара та чимало інших.

Поетичність, народність драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» привертає до себе увагу майстрів різноманітних видів мистецтва: балети створили М. Скорульський і Г. Жуковський, оперу – В.Кирейко, драматичні вистави йдуть майже у всіх театрах України, спектакль «Пісня самотньої душі» поставив Київський театр пластичної драми на Печерську. Українські кіномитці двічі звертались до екранного прочитання цього твору: у 1961 році («Лісова пісня», режисер В. Івченко, композитор І. Шамо) та в 1980-му («Лісова пісня. Мавка», режисер Ю. Іллєнко, композитор Є. Станкович).

Основна увага І. Шамо зосередилась на образах головних дійових осіб – Мавки і Лукаша. Палка і ніжна, ревнива й горда, здатна до

самопожертви – такою постає Мавка в музиці. Для змалювання образу Лукаша, який має хист митця, композитор використав чотири мелодії волинських народних веснянок із записів Лесі Українки. Одна з них народжує в серці Мавки ще незвідане нею почуття кохання; ця світлопрозора й, водночас, схвильовано-збуджена мелодія стає лейтмотивом кінотвору. Музика Шамо озвучила поетичні картини природи, яких чимало як у драмі-феєрії, так і у фільмі.

Цікаво і різнопланово виявив себе у „спілкуванні" з творами класичної літератури композитор В. П. Губа. «Камінний хрест», «Захар Беркут», «Олеся», «Каштанка» (за оповіданням А. Чехова), «Відлюдько» (за І. Тургенєвим) — музика кожної з цих кінострічок неповторна й індивідуальна. Як зазначав композитор в одному з інтерв'ю, щоразу в конкретному випадку він прагне «пройнятися духом, художньою атмосферою фільму, віднайти музичну драматургію й органічно поєднати її з драматургією всього твору. Роблю все, щоб жодна музична фраза не залишалася вставним номером у загальному режисерському задумі, а сприяла виявленню ідейно-художньої спрямованості всієї картини, її внутрішньої динаміки».

Так, у звуковому образі фільму «Каштанка» (режисер Р. Балаян) В.Губа відтворив те навколишнє середовище, в якому відбувається кінодія. Зовнішньо-зображальна музика одночасно розкриває й внутрішній світ циркового артиста, його психологічний стан, створюючи в цілому елегійний тон картини.

У кінофільмах, що оповідають про трагічну долю галицьких селян, які змушені полишити свою рідну землю і вирушити на чужину в пошуках примарного щастя («Камінний хрест»), або про подвиг невеликої карпатської громади, яка вступила у двобій з татаро-монгольськими завойовниками («Захар Беркут»), В. Губа звертається до джерел народної музики. Мотиви скорботи, страху і розгубленості, що панують у «Камінному хресті» (режисер Л. Осика), композитор передав звучанням коломийки — викривленим, здеформованим, як і сумна та болюча доля сільських бідняків. В іншому кінотворі — «Захар Беркут» (режисер Л. Осика) — В. Губа звертається до органної інтерпретації музичного фольклору. Орган був використаний не заради оригінальності чи екстравагантності: його звучання сприяло вираженню духу, ідеї, які були закладені в драматургії фільму. До того ж, композитор одним з перших застосував стереофонічний запис музики, що

дав можливість передати просторовий рух джерел звуку. Багатоканальний запис був пов'язаний з використанням великих і незвичних тоді для кінематографа виконавських складів: симфонічного оркестру, хору, солістів, органа, каунаських дзвонів (35 хроматично настроєних дзвонів, створених у Бельгії та встановлених на вежі ратуші в Каунасі, на яких грали батько й син Купрявічуси).

Зовсім іншого музичного рішення вимагала драматургія фільму «Олеся» за повістю О. Купріна (режисер Б. Івченко): необхідно було створити образ лісової дівчини Олесі, яка є уособленням великого, чистого й благородного почуття. Пісенно-романтична музика В. Губи органічно вплелася в тканину кінотвору. То лірично-ніжна, сповнена радості, то драматично-трагічна з інтонаціями смутку — вона різнопланово розкриває душевний стан героїні.

Чимало фільмів українських кінематографістів кінця 50-х—80-х років вирішено в жанрі кіноповісті. Це кінокартини, поставлені за творами класичної літератури («Повія» П. Мирного, «Мальва» М.Горького, «Дорогою ціною» М. Коцюбинського, «Житіє святих сестер» М. Вовчка, «Історія одного кохання» А. Чехова, «Земля» О.Кобилянської, «Відлюдько» І. Тургенєва та ін.) і за оригінальними сценаріями («Іванна», «Серед добрих людей», «Повість про жінку», «Анна і Командор», «Особисте життя», «Капіж», «Польоти уві сні та наяву» тощо).

Жанр кіноповісті потребує створення психологічних портретів, розкриття внутрішнього стану персонажів, виявлення психологічних протиріч. Саме в цьому жанрі кіномузика здатна відіграти особливо важливу роль. Драматургічна функція музики як виразника внутрішньої дії випливає із самої її природи — здатності передавати почуття, настрої, думки персонажів. «Почуття приховані й позбавлені мовного виразу, живуть лише в душі героя. Тут може виступити музика, що відтворює справжні емоції дійової особи. Своєю красномовністю вона розповість про те, що відбувається в дійсності»[15].

Музика може передавати почуття й переживання персонажів у динаміці: поступове чи стрімке наростання або заспокоєння емоцій, перехід одного почуття в інше. Цікаве, змістовне і драматично дієве розкриття засобами музики різноманітних психологічних станів героїв (кохання, сум, страждання, горе тощо) — це кіноробoти композиторів Г. Жуковського («Доля Марини», дві серії «Киянки» та їх продов-

ження — «Спадкоємці»), А. Філіпенка («Є такий хлопець», «Якщо кохаєш»), А. Свєчникова («Звичайна історія», «Іванна»), Л. Грабовського («Повернення Вероніки», «Острів Вовчий»), М. Скорика («Жива вода», «Особисте життя», «Ця тверда земля»), Л. Дичко («Климко»), О. Киви («Довгі дні, короткі тижні», «Афганець»), Б.Буєвського («Анна і Командор», «Адреса вашого дому»), В. Сильвестрова («Білі хмари», «Граки», «Не було б щастя...»), В. Храпачова («Автопортрет невідомого», «Польоти уві сні та наяву», «Оберігай мене, мій талісман», «Самотня жінка бажає познайомитись...», «Своє щастя»), І. Поклада («Весь світ в очах твоїх», «Знайти свій дім») та ін.

Вагомою складовою фільмів українських кіномитців є пісня, яка виконує різноманітні драматургічні функції: характеризує героя або групу людей (самохарактеристика чи опосередкована), висловлює потаємні думки і почуття (звучання поза кадром), виражає ідею кінотвору (лейтмотивна роль), сприяє створенню атмосфери, місця й часу дії, розкриттю побуту тощо.

Важливу драматургічну роль відіграє у кінокартині «Загибель ескадри» (режисер В. Довгань, композитор Ю. Щуровський) пісня юнги, мелодія якої є виразником почуттів, думок і спогадів чорноморців, ідейно-смисловим узагальненням, провідним лейтмотивом кіноепопеї.

Вперше пісня юнги з'являється в музичному вступі до фільму (назва за партитурою — «Титри») в інструментальному звучанні. Відбувається її поступова кристалізація — від несміливого звучання перших фраз до широкого й вільного повного викладу. У трохи тужливому наспіві відчуваються інтонації українських епічних пісень. Якщо в першому розділі вступу мелодія пісні витримана у суворо-стриманих, сумних тонах, то в другому набуває урочисто-світлого, переможного характеру.

Впродовж фільму мелодія пісні подається переважно в інструментальному виконанні. Вокальний варіант пісні – епізоді, коли ескадра підійшла до Новоросійська (у партитурі – «Палуба»). Матроси прагнуть на берег, додому, але поки що це неможливо. Моряки сидять на палубі корабля, кожний поринув у думки, «прочитати» які допомагає музика — пісня юнги. Вона має куплетну побудову, але сприймається як цілісна розповідь, чому сприяють різні прийоми викладу мелодії: соло, хоровий спів, підголоски, варіювання супрово-

ду тощо. У даному фрагменті музика домінує над іншими кінокомпонентами, передаючи емоційну суть внутрішнього стану моряків.

Пісня як лейтмотив кінофільму — такий принцип музичної драматургії домінує в кінороботах композиторів П. Майбороди, Г. Жуковського, І. Шамо, О. Білаша у 60-х–70-х роках.

Пісні — не ілюстрація, а важливий дієвий компонент кінострічки; пісні, які розкривають духовний світ людини, її красу, благородство, несуть певний емоційний заряд. Творцем саме таких пісень був П.І.Майборода. «Далеке й близьке», «Дмитро Горицвіт», «Долина синіх скель», «Кров людська – не водиця», «Літа молодії», «Абітурієнтка», «Українська рапсодія» та ряд інших фільмів кіностудії ім. О.П.Довженка озвучені натхненними мелодіями композитора. Мелодика пісень П. Майбороди близька музично-поетичній стилістиці українських народних пісень. Він звертався переважно до лірико-емоційної сфери фольклору, його виражально-стилістичних засобів, насичуючи їх новим змістом, новими, близькими сучасникам почуттями.

Серед кінопісень П.Майбороди особлива популярність випала на долю «Пісні про рушник» (фільм «Літа молодії», режисер О. Мішурін). Вона стала головною музичною темою-образом кінокартини; їй підпорядкований динамічний та емоційний розвиток сюжету, темпоритм зорового ряду, що вибудований у відповідності до ритму музичного (особливо щодо цього слід відзначити фрагмент «Сон Наталки»).

Діапазон творчих пошуків композитора у вокальній кіномузиці досить широкий: від замріяно-ліричних пісень до героїко-романтичних дум, інтонації та дух яких панують у кінотрилогії за романом М.Стельмаха (режисер М. Макаренко): «Кров людська — не водиця» (у співдружності з А. Свєчниковим) — «Дмитро Горицвіт» — «Люди не все знають». У першій частині кінотрилогії провідним лейтобразом є дума «Кров людськая – не водиця, люди, зупиніться!». Неквапливість музичної оповіді, експресія, мужньо-піднесені інтонації думи допомагають змалюванню колоритних образів, відповідають дещо уповільненому темпоритму сюжетного розвитку, картинності кінотвору. До третьої частини трилогії як невід'ємна складова увійшла «Партизанська дума». Вона яскраво визначає стиль фільму, його епічно-драматичну побудову. Музика П. Майбороди у цій кінотрилогії (особливо думи) не тільки створила специфічний колорит і атмосферу, а й надала право визначити кіноепопею як фільм-думу про народ.

Майже з кожного фільму, музику якого створював І. Н. Шамо, пішла в життя пісня: «Гори, моя зоря», «Далеко від Батьківщини», «Командир корабля» і «Максимка» (разом з В. Гомолякою), «Матрос Чижик», «Море кличе», «Надзвичайна подія», «Як гартувалася сталь», «Танкодром»... — всіх не перелічити, їх понад сорок. Драматургічні функції пісень різноманітні: створення певної емоційної атмосфери, виявлення характерних рис персонажа, розкриття його душевного світу, вираження ідеї кінотвору.

Мелодика, джерела піснетворення композитора – це органічне поєднання інтонацій української пісенності і пісень громадянської та Великої Вітчизняної воєн. Яскравим підтвердженням цьому є "Товариш Пісня" – лейтмотив телефільму "Як гартувалася сталь" (режисер М. Мащенко) – сувора й, водночас, лірична, сповнена філософських роздумів. Поряд з цією авторською піснею взаємодіє народна – "Там, вдали за рекой". В одному з інтерв'ю І. Шамо розповів, що це улюблена пісня його дитинства, і він її "вставив до фільму інтуїтивно". Проте тут спрацьована не тільки інтуїція, а й великий творчий досвід композитора, який "видобув" з пам'яті пісню, що допомогла створити характеристику часу дії, атмосферу тих буремних років.

«Що таке музика в пісні? Це те, що налагоджує особливий контакт між людським серцем і поетичним словом. Музика робить поетичне слово глибшим за змістом і легшим для сприйняття... Кожна хороша пісня повинна мати свою колиску. Мелодія — найбільше надбання музики», — саме так в одному з інтерв'ю визначив свої творчі позиції О. І. Білаш.

Як композитор-пісенник, прихильник пісенно-лейтмотивної драматургії у фільмі Білаш виявив себе вже у першій кінороботі — «Роман і Франческа» (режисер В. Денисенко). У музичну тканину стрічки вплетено чимало пісень, серед яких особливим успіхом були відзначені дві: мрійливо-лірична пісня Романа «Впали роси на покоси» та зворушливо-чарівна пісня Франчески «Чайкою в небі любов моя літає...». Народні інтонації українських ліричних пісень поєднались тут з різними прийомами естрадного музикування.

Свіжий струмінь, щирий ліризм, співучість і мелодійність — саме ці риси кінопісень О. Білаша сприяли їх популярності, надали неповторної індивідуальності емоційній атмосфері таких художніх фільмів,

Кадр з фільму «В бій ідуть тільки «старики»

як «Катя-Катюша», «Київські мелодії», «Сейм виходить з берегів», «Сумка, повна сердець», «Бур'ян», «Між високими хлібами», «Тронка», «Сон» (особливо ніжно-лірична, сповнена смутку й трагізму пісня «Лелеченьки») тощо. Слід згадати ще одну кінопісню Білаша, яка прийшла з документального екрана і набула широкого визнання: «Я жил в такие времена» («Поэма о Донбассе») — пісня-монолог лірико-громадянського звучання, сповнена емоційного запалу і разом з тим стриманого благородства.

Нерідко у фільмах можна зустріти ще один прийом — використання пісні як невід'ємної складової конкретної епохи, її атрибута, аксесуара. Це, скажімо, історичні пісні фольклорного походження у кінокартинах про визвольну боротьбу українського народу, революційні — в історико-революційних фільмах; у кінотворах про Велику Вітчизняну війну — це авторські пісні тих часів, особливо «Священна війна» О.Александрова, яка стала своєрідною музичною емблемою епохи.

Одним з головних «героїв» кінострічки «В бій ідуть тільки "старики"» (режисер Л. Биков) стала відома пісня А. Новікова «Смуглянка». Саме з цієї воєнної пісні постає у фільмі образ війни, саме вона (хоч звучать й деякі інші пісні часів війни) стає наскрізним лейтмотивом. «Смуглянка» — не тільки поетична сутність головного героя Маестро, але й душа, духовний світ всієї його ескадрильї. Вона з ними в побуті, у бойових польотах; звучить то радісно-піднесено, то грізно-драматично (композитор В. Шевченко). Неодноразово мелодія пісні у поєднанні із зоровим рядом набуває художньо-філософського узагальнення. Так, в одному з епізодів (ритуал поминок за загиблим у бою льот-

чиком) на фоні «Смуглянки» виникають хронікальні кадри збитих ворожих літаків: все минає, а пісня залишається жити. Або такий фрагмент: стоп-кадри застиглих рук з гітарою, акордеоном, балалайкою, а поза кадром звучать бадьорі звуки «Смуглянки». «Старики» не повернулись з бою, а пісня, як і їхні душі, буде жити у віках.

Пісня завжди була складовою музичних фільмів та кінокомедій. Це вже згадані стрічки з музикою П. Майбороди, О. Білаша, а також роботи композиторів Є. Зубцова («Королева бензоколонки», «Перший хлопець»), В. Гомоляки («За двома зайцями», «Ключі від неба», «Ні пуху, ні пера»), Є. Дергунова («Рибки захотілось», «Випадок у готелі»), І. Карабиця («Без року тиждень», «Дачна поїздка сержанта Цибулі») та ін.

Музика у ряді кінокомедій посідає настільки важливе місце, що може рухати дію, прискорювати або уповільнювати її хід, визначати темпоритм подій. Нерідко музичний ритм у порівнянні з іншими ритмами кінотвору (екранний рух, слово, монтаж) є ведучим, бо він більш визначений і виразніший. Це вже не просто кінокомедія з музикою, а музична кінокомедія. Її можливості яскраво виявляються у фільмах з музикою О. Сандлера, який добре відчував специфіку музичної драматургії цього жанру: «Пригоди з піджаком Тарапуньки», «Штепсель женить Тарапуньку», «Їхали ми, їхали», «Чорноморочка», «Артист з Коханівки».

Музичний фільм — кінотвір, в якому музика виконує важливі смислові й композиційні функції, визначає жанрову і стилістичну характерність картини. На різних етапах розвитку музичного фільму відбувались певні перетворення його структури, виникали різні типи синтезу драматургії, музики (вокальної, інструментальної), хореографії, зорового рішення.

Вихідний матеріал для створення музичного фільму — життя та творчість відомих композиторів, співаків, популярних естрадних «зірок». Так, кінострічка «Повернення Баттерфляй» (режисер О. Фіалко) висвітлює віхи життєвого і творчого шляху видатної української співачки Соломії Крушельницької, яка зробила вагомий внесок до світової скарбниці оперного мистецтва. В основу сюжету фільму «Прелюдія долі» (режисер С. Лисецький) покладені сторінки творчого сходження у велике мистецтво відомого українського співака Анатолія Солов'яненка.

Своєрідним відгалуженням музичного фільму є екранізації творів музично-драматичного мистецтва — опери, оперети, балету. Екран відкрив нові, невідомі музичному театрові можливості: перенесення дії на натуру, надання монументальності, життєвої правдивості й природності масовим сценам, розкриття через зорові образи внутрішнього підтексту музики, надання за допомогою «крупного плану» особливої рельєфності характерів, поєднання в одній ролі двох виконавців (співака й драматичного актора) та ін. Разом з тим виявились і певні труднощі при екранізації, проблема «бачення» музики, її зображального вирішення: як бути із зоровим рядом у симфонічних епізодах (увертюра, антракти до дій тощо), як перебороти невідповідність сценічного та екранного часу, який необхідний новий, додатковий зоровий ряд, і як він співвідноситься з музичним матеріалом. Всі ці питання по-різному вирішувались постановниками.

У 50-і–60-і роки був створений ряд екранізацій опер за участю видатних українських співаків (М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, Є. Чавдар — «Запорожець за Дунаєм», Б. Гмирі і Л. Руденко — «Наймичка»). Фільм-опера «Наймичка» (режисери І. Молостова, В. Лапокниш) був знятий до 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. Це була перша в історії кіномистецтва картина за оперним твором сучасного композитора — М. І. Вериківського. «Наймичка» стала не просто новим варіантом опери (її сценічне втілення відбулося ще роки Великої Вітчизняної війни), а кінематографічним твором, в якому органічно поєднались закони драматургії музики і кіно.

Головні ролі Ганни, її сина Марка та його нареченої Катрі виконали драматичні актори (В. Донська, А. Піддубинський, М. Форманюк), вокальні партії — провідні солісти Київської опери (Л. Лобанова, В.Тимохін, Є. Чавдар). Такий метод надав можливості досягти більшої екранної виразності, розкрити образи оперних творів значно глибше. Разом з тим у фільмі-опері «Наймичка» виступили в якості кіноакторів і одночасно виконавців вокальних партій видатні оперні співаки Л.Руденко і Б. Гмиря, гра яких своєю високою культурою виконання, вдумливістю, глибоким проникненням у авторський задум нічим не поступилась перед майстерністю драматичних артистів.

Починаючи з 60-х років, жанр фільму-опери став поступово витіснятися телебаченням, яке перебрало на себе роль масового тиражування і популяризації опер. Українське телебачення упродовж 60-х –

80-х років здійснило ряд екранізацій за творами Шевченка — «Катерина» М. Аркаса (Харків) і «Сотник» М. Вериківського (Одеса); Укртелефільм екранізував «Лючію ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Наталку Полтавку» М. Лисенка, «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та ін.

Пропаганді й популяризації творів музичного мистецтва засобами кіно і телебачення сприяють і фільми-концерти. Кожен з жанрів такого музичного фільму висуває свої вимоги. Якщо фіксуються окремі музичні номери для концертних програм, то їх прагнуть зняти таким чином, щоб кожний номер був вирішений виразно і, разом з тим, універсально, аби він міг бути включений до будь-якої збірної телепрограми. Інша річ, коли знімається сюжетний фільм-концерт. Тоді виникає потреба спаяти номери в єдину екранну дію, яка органічно поєднує кожний з попереднім та наступним. Щодо цього слід відзначити ряд вдалих кіно- і телестрічок довженківської кіностудії — «Пісні над Дніпром», «Ми з України», «Верховино, мати моя», «На крилах пісні», «Театр і поклонники»; студії Укртелефільм — «Троїста музика», «Трояка ружа», «Хор народний» (про Хор ім. Г. Верьовки), «Образи» (про творчість унікальної української співачки Є.Мірошниченко), «Це — оперета», «Симфонія» (про складність творчо-репетиційної праці диригента на матеріалі діяльності Стефана Турчака, його роботи над Третьою симфонією Б. Лятошинського); Української студії хронікально-документальних фільмів — «І струни Лисенка живі», «Ой у полі дерево» (про збереження пісенного фольклору на Полтавщині) та ін.

Музика в кіно — це надзвичайно широкий діапазон вияву творчих можливостей українських композиторів. Вона повинна давати поглиблене прочитання авторського задуму, з достатньою самостійністю витлумачувати екранні події, поглиблювати зміст кінотвору, посилювати виразність та емоційність його впливу. Запорукою цього є ряд чинників: висока художня цінність самої музики, глибоке осмислення завдань, що постають перед нею в кожному конкретному випадку. Це в однаковій мірі стосується режисера і композитора, їх знань, смаків, уподобань, спільності художньо-естетичних засад. В українському кінематографі було і є чимало прикладів такої творчої співдружності: І. Савченко і С. Потоцький, Ю. Іллєнко і Є. Станкович, Л. Осика і В.Губа, Р. Балаян і В. Храпачов та ін.

Отже, кінокомпозитор має бути універсальним музикантом: воло-

діти арсеналом композиторської техніки, якої набула культура всіх часів і народів, писати музику різнохарактерну й різножанрову. Водночас, його музична палітра повинна бути оригінальною і неповторною. Композитор також має володіти певними знаннями щодо техніки звукозапису, брати активну участь у створенні не лише музики, а й гармонії всього звукового ряду кінотвору.

[1] Nemo. Про музичну ілюстрацію // Кіно-тиждень. – 1927. – № 8. – 18 березня.

[2] *Блок Д. и Бугославский С.* Музыкальное сопровождение в кино. – М.; Л., 1929; *Бугославский С. и Мессман В.* Музыка в кино. На киномузыкальном фронте. Принципы и методы киномузыки. – М., 1926; *Гран А.* и др. Каталог-справочник для киноиллюстраторов. – М., 1930; *Равдель А., Гран А., Сардарян Е.* Музыка к фильмам. Рекомендательный список музыкальных произведений. – М., 1932.

[3] Музика й кіно // Кіно-тиждень. – 1927. – № 15. – 6 травня.

[4] *Ярошевський А.* Музика в кіно // Кіно. – 1927. – № 9 (21). – С. 5.

[5] *К.* Композитори та кіно // Кіно. – 1931. – № 2.

[6] Там само.

[7] *Грачёв Д.* Музыка в звуковом кино // Советское кино. – 1934. – № 6. – С. 37–38.

[8] Подібне – і в перших російських звукових кінострічках: «П'ятирічка», «Пошта», «1905 рік сміється», «Снайпер» (композитори Авраамов, Тимофєєв, Малаховський, Г.Римський-Корсаков, Дешевов).

[9] Цит. за: *Жукова А. і Журов Г.* Українське радянське кіномистецтво. 1933–1941. – К., 1959. – С. 139.

[10] *Козицький П.* Композитор і організація тонфільма // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 38.

[11] *Долинский И.* Советский исторический фильм 30-х годов // Учёные записки ВГИКа. – Вып. I. – М., 1959. – С. 234.

[12] *Каневський Б.* Екранізуємо українські народні пісні // Радянське кіно. – 1935. – № 5. – С. 14.

[13] *Медведєв Т.* Фестиваль української пісні, музики й танцю та завдання кінематографії // Радянське кіно. – 1936. – № 7. – С. 6.

[14] *Бабишкін О.* Мистецьке відкриття // Радянська Україна. – 1964. –22 жовтня.

[15] *Журов Г.* Музика в кінофільмі // Мистецтво. – 1954. – №3. – С.19.

Валентина СЛОБОДЯН
кінознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент

АКТОРИ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА В КІНО

Олександр Степанович (Лесь) Курбас (1887 – 1937) – актор, режисер, педагог, театральний новатор, реформатор, який створив модерновий український театр XX століття – є також одним із основоположників українського кіно.

З його ім'ям пов'язане створення українських художніх фільмів – «Вендета» (1924), «Макдональд» (1924), «Арсенальці» (1925). У цих роботах було втілене творче кредо Леся Курбаса – непримиренна боротьба проти проявів натуралізму, гри «нутром», яка спирається на неконтрольовані емоції, боротьба за актора з високою культурою жесту, міміки, за обов'язкову фіксацію малюнка ролі.

У фільмі «Вендета» йдеться про ворожнечу попа Сільвестра Іжехерувимського і дяка Гордія Святоптицина; приводом була черешня, що виросла на межі їхніх городів – колишніх церковних володінь у маленькому селі.

Якось деревце рясно зачервоніло плодами. Піп вирішує, що це його власність, а дяк вимагає поділити щедрий врожай. Виникає сварка, переростаючи у ворожнечу, а потім і в криваву бійку. У фільмі дебютували артисти театру «Березіль». Попа зіграв Йосип Гірняк, дяка – Степан Шагайда, суддю – Василь Василько, сторожа – Амвросій Бучма. В цьму фільмі вони опановували специфіку кіно.

Курбас виступав за політичний, агітаційний фільм. Картина «Макдональд» засуджувала реакційного лідера англійських лейбористів 20-х років. У ролі Макдональда знявся А. Бучма. Лесь Курбас визначив актору важке завдання: показати Макдональда лялькою правлячих кіл,

що заграє і з королем, і з буржуазією, і з робітниками. А. Бучма старанно працював над гримом і досяг вражаючої подібності з Макдональдом, до того ж створив яскраву карикатуру на нього.

Лесь Курбас вирішив поставити фільм як детектив з карколомними трюками, втечами, переслідуваннями. Асистент Курбаса, ветеран кіномистецтва О. Перегуда згадує: «Макдональд літав на аероплані, вчепившись за колеса, стрибав з триповерхового будинку на вулицю, плигав з високого паркана, вилазив на дахи і бігав по них... Усі ці трюки виконував наш друг і товариш Бронек Бучма, якого ми прозвали Гаррі Пілем» [1].

Лесь Курбас і актори, що знімалися в його фільмах, експериментували та шукали нові виразні засоби кіно. Роль короля зіграв Василь Василько [2], який розповідав: «Лесь Курбас приділяв велику увагу просторовій виразності актора, чіткому графічному малюнку ролі, тому працюючи над образом короля Георга, я дбав не лише про зовнішню подібність, але й опрацьовував газетний матеріал, виробляв чіткі й виразні жести, щоб образ вийшов гострим, влучним, нищівним, підкреслено гіперболічним...

Курбас вимагав від акторів, які у нього знімалися, не механічного копіювання життя, а творчого, художнього відображення його засобами мистецтва, відбору, точності, виразності, ощадливості, мотивації дій і обов'язкової фіксації» [3].

Лесь Курбас пристрасно виступав проти натуралізму в акторській творчості та міщанської солодкої красивості – за бездоганну пластику тіла, високу культуру жестів, за розширення можливостей арсеналу акторської майстерності. Він прагнув говорити з глядачем мовою високого мистецтва, вимагав подавати характери, людські почуття сконденсовано, типово, умовно, підкреслюючи головне якимось яскравим штрихом, і разом з тим узагальнено. Постійні пошуки нових творчих можливостей театру і кіно, боротьба з обмеженістю, схематизмом, штампами споріднювали його з Б. Брехтом, Є. Вахтанговим, В. Маяковським, В. Мейерхольдом. Працюючи з актором, Лесь Курбас вимагав від нього досконалого володіння мімікою, жестами, зовнішньої виразності, яскравості фарб, економності рухів. Так, в останньому своєму фільмі «Арсенальці», що розповідав про боротьбу робітників славетного «Арсеналу» в дні січневого повстання 1918 р., Лесь Курбас і актор Амвросій Бучма створили на екрані образ робітника-арсеналь-

Режисер, актор, теоретик театру Лесь Курбас

ця, який вражав своєю достовірністю.

Робітники, які спостерігали зйомки, підійшли до Бучми та, прийнявши актора за справжнього токаря, розпитували, за яким розрядом він працює. Коли ж він відповів, що за третім, додали: «Не високо вони тебе цінують». «Нічого, – відповідає Бучма, – я такий, що свого доб'юся. Доведеться їм переглянути розцінки». «Давай, давай, хлопче. Ухватка в тебе щонайменше на п'ятий» [4].

Ця розмова відбулася 1925 року, тобто ще тоді, коли на екрані процвітали далекі від реального життя «пейзани», неголені статисти з масовки, умовні, схематичні герої. А. Бучма, навпаки, був життєвий, достовірний, не відрізнявся від робітників – своїх прототипів, учився у життя.

Для історії і теорії українського кіно важливо не тільки те, що було зроблено Курбасом безпосередньо на знімальному майданчику, а й той великий доробок, який він вніс до справи виховання акторських кадрів.

Іван Петрович Кавалерідзе – талановитий скульптор, кінорежисер, театральний діяч, письменник – у своїх фільмах на головні ролі часто запрошував акторів театру «Березіль», що працювали з Лесем Курбасом. У нього знімалися

Д. Антонович, І. Мар'яненко, П. Нятко, О. Сердюк, Н. Ужвій, В.Чистякова, С. Шагайда... Характерною рисою Івана Кавалерідзе було вміння підібрати гармонійний ансамбль виконавців і добитися від актора виразного й точного втілення характеру героя на екрані.

Іван Кавалерідзе написав сценарій для свого першого фільму «Злива» під впливом спектаклю «Гайдамаки» Леся Курбаса, де його вразив Іван Мар'яненко в ролі Гонти. Він згадував, що могутня постать

Актор і режисер В.Василько

козака такої пластичності, такої виразності як у Гонти Мар'яненка закарбувалась у нього на все життя.

Від фільму до фільму І. Кавалерідзе розвивав свої принципи роботи з акторами у напрямку глибшого проникнення у психологію персонажів, створення повнокровних, різнобічних людських характерів. У «Коліївщині» та «Прометеї» грає ціле сузір'я чудових акторів школи Леся Курбаса, які виступають у гармонійному ансамблі, доповнюють та збагачують один одного у процесі роботи над фільмом. Людські характери в них подані різнобічно й колоритно, а деякі з них показані у розвитку, в еволюції.

Вдало виступив у ролі гончара Семена Неживого актор Олександр Сердюк, який зумів розкрити душевні порухи свого персонажа, показати його прозріння, його еволюцію від стихійного протесту до усвідомленої боротьби із класовим ворогом, формування світогляду Семена в його конфліктах з панами усіх мастей.

Героїчна і мужня зовнішність Семена – це суворе «скульптурне» обличчя з розумними світлими очима, могутня струнка постать, неквапливі, але впевнені рухи. За допомогою вдало знайдених деталей актор збагачує образ, надає йому надзвичайної виразності.

О.Сердюк всебічно передає самобутність народного характеру свого героя, його волелюбність, мужність, силу, нескореність, його смуток та гнів. Для того щоб обличчя Семена було виразнішим, застосовувався спеціальний темний грим із вазеліном, за допомогою якого кінопортрети були більш рельєфними, скульптурно чіткими й промовистими.

Як згадує О. Сердюк: «Це дуже пов'язалося з характером Семена – режисер зумів узяти від обличчя всю силу його виразності. Цей грим

допоміг мені зняти й наліт театральності. Як побачив я своє бронзове, наче викарбуване обличчя, кремезну постать, відчув себе ближче до землі, натуральнішим»[5].

І. Мар'яненко у ролі генерала Ладонського, О. Сердюк у ролі Свічки у фільмі «Прометей» (1935, режисер І. Кавалерідзе)

Народний артист СРСР, лауреат державних премій СРСР Олександр Іванович Сердюк народився в 1900 році в сім'ї бідного селянина. У 1919 році він закінчив Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка у Києві. Сценічну діяльність почав у Київському театрі ім. Т.Г.Шевченка, але згодом переїхав до Харкова, де створив багато різноманітних і цікавих образів на сцені драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка.

О. Сердюк почав зніматися в кіно після зустрічі з І. П. Кавалерідзе, з яким він познайомився під час гастролей у Ромнах. Той запросив актора на епізодичну роль в картину «Злива», а в наступних його фільмах «Коліївщина», «Прометей», «Запорожець за Дунаєм» О. Сердюк зіграв уже провідні ролі. Актор розповідав: «Саме І. Кавалерідзе перший дав мені осягнути специфіку кіно. Я внутрішньо йшов у одному напрямку і в театрі, і в кіно. Творчий процес був один і той же – від правди почуттів, від внутрішнього проникнення в образ. І саме це йшло від театру. А від кіно я взяв специфічну яскраву виразність тіла й обличчя, правдивість, натуральність фарб. Праця в кіно збагатила мене як актора. У мені весь час був присутній кіноконтролер.»[6]

Якщо в картині «Коліївщина» О. Сердюк виконав роль гордої, незалежної людини, то у фільмі «Прометей» І. Кавалерідзе доручив йому негативну роль лицемірного і підступного пана Свічки, який під личиною освіченого й інтелігентного, закоханого у мистецтво аристократа ховає справжнє обличчя жорстокого і цинічного кріпосника, який го-

Мар'ян Крушельницький

товий вішати і убивати усіх, хто зазіхає на його спосіб життя. З якою насолодою проводить пан Свічка екзекуцію та розстріл Гаврилова, аби залякати і довести, що «ніякої революції в Росії бути не може».

Данило Антонович зіграв роль солдата Гаврилова, бунтаря, який прикутий до скелі російського самодержавства і гине як богоборець Прометей. Кавалерідзе любив працювати зі сталою групою акторів, чиї можливості він добре знав, і яких використовував у різноманітних ролях. Це сприяло взаєморозумінню та злагодженій творчій роботі. З фільму в фільм знімаються курбасівські актори П. Нятко, С. Шагайда, О. Сердюк, І. Мар'яненко, Д. Антонович, Мар'ян Крушельницький, який зіграв персонажа, що усю пиху свою демонструє перед бідним, зневіреним людом, а перед власною верхівкою плазує та догоджає. Оскільки у актора не було в цій ролі жодного слова, він зробив німу сцену, яка захопила своєю майстерністю І. Кавалерідзе: «Мімікою і жестом він вимагає від Семена Неживого скоритися, зняти шапку. Взявся в боки і, ніби з висоти величезного росту, зміряв очима обідрану «зухвалу голоту». Зла посмішка скривила його обличчя, на якому і презирство, і гидка образлива жалість. Потім рвучко звелась до голови рука, потім великий палець, владно загнутий, що вказує на землю, а чіпкі пронизливі очиці так і вп'ялилися в Неживого...

У цій короткій німій сцені, яка не йшла більше хвилини, постав викінчений тип, відтворений актором настільки точно й виразно, що ніби вчуваються слова, яких автор не промовляє, а в уяві постає яскраво створений образ, що навіть змінює характер цілої сцени ».[7]

З театру Леся Курбаса прийшла до Кавалерідзе Наталя Ужвій, яка завжди підкреслювала, що справжню школу вона отримала в майстер-

ні «Березолю».

Актриса розповідала: «Я зрозуміла, якою виразною, стриманою мусить бути міміка в кіно, і яке велике значення мають очі: вони самі спроможні розповісти про життя, в них, як у розгорнутій книзі, можна читати всі порухи людської душі. Коли в ролі є внутрішня правда, очі її покажуть, коли порожнеча – очі стануть найпідступнішим ворогом. Екран не терпить фальшу... В цих ролях, створених мною на сцені і в кіно, я йшла від життєвих вражень, від правди життя.» [8]

Валентина Чистякова

У картині «Прометей» актриса вірно передала риси характеру лицемірної, безсоромної Настасії Макарівни і втілила на екрані соціально-узагальнений людський тип пристосованки й хижачки, яка не гребує ніякими засобами, аби нажити гроші, для неї немає значення, яким шляхом це зробити. Тому вона і торгує безсоромно «живим товаром» та ще вихваляється перед жандармом, який відмітив «талановитість» дівчат з її «заведения": «Рады стараться... по начальству равняемся».

Роль підступної й хитрої Настасії Макарівни – хазяйки будинку розпусти – актриса зіграла гостро, темпераментно, яскраво, засвідчуючи широкий діапазон свого обдарування, вміння бути однаково переконливою в ролях як негативних, сатиричних, так і трагедійних. «Я проти того, щоб було легко в роботі, – розповідала Н. М. Ужвій. – Повинні бути творчі пошуки, труднощі, це добре, коли роль лягає на зовнішність, та треба шукати характер... Необхідно пробувати речі несподівані, яскраві, вловити, намітити характер і діяти в цьому характері.» [9]

Режисер І. Кавалерідзе розуміє значення епізоду і домагається щедрості або економності акторських засобів у розкритті кожної невеличкої за обсягом ролі.

Поліна Нятко в ролі Оксани у фільмі «Коліївщина» (1933, режисер Іван Кавалерідзе)

Так, у картині «Коліївщина» Поліна Нятко, курбасівська актриса, створила привабливий образ нареченої Семена – Оксани, дівчини із задумливими очима, яка віддана своєму першому справжньому й глибокому почуттєві. В Оксані актриса показує моральну чистоту, що спокійним і мирним світлом випромінюється в її очах. Виконавиця наділяє свою героїню теплом, жіночністю. У сцені страти Семена актриса з'являється на кілька хвилин, але скільки горя, розпачу і муки в її тужливих очах, як гірко і безнадійно дивиться вона на коханого чоловіка.

Серед багатьох персонажів фільму, як позитивних, так і негативних, привертає увагу робота Валентини Чистякової, яка зіграла багатопланову роль Дуньки, за зовнішньою легковажністю якої ховається туга за нормальним життям. Спустошена й зневірена Дунька втрачає сенс життя: їй все обридло, надокучило; минулого не повернути, а майбутнього нема. Вона зневажає своє оточення, де розтоптані усі людські права, де панують насилля, розрахунки, брехня. Її шалена, незалежна, бунтівна Дунька ніби зіткана із протиріч – бо душа в неї вбита. Будинок розпусти, де мешкає Дунька, є узагальненням втілення «темного царства», в якому править бал жорстока й брутальна Настасія Макарівна (Н. Ужвій), котра зневажає свій «живий товар». Своїх повій вона продає із безсоромністю та цинізмом. Лицемірство, облудність її моралі показані гостро сатирично у сцені, де Настасія Макарівна домовляється із священиком служити благодарственний молебен у будинку з червоним ліхтарем – самій Діві Пречистій! Дунька не може стерпіти цього блюзнірства, наруги над вірою. Грішна дівчина, кинута на самісіньке дно життя, виявляється, здатна до боротьби. Вона зачиняється у кімнаті і, коли чує молитву, голосно й зухвало починає співати відомий романс «Песнь циганки». Їй загрожують, вимагають припинити спів, але вона, порушуючи фальшиву благочинність урочистого молебна, зусиллям волі йде на свій власний бій за гідність і по-

рядність. У цьому співі – уся гіркота безчестя, розтоптаного кохання, втраченого материнства. Актриса використовує контрастне зіставлення звукового та зорового зображення, а власне музичний контрапункт стає засобом у найяскравішій формі виявити протест, гнівливий виклик проти приниження.

Цей виступ Чистякової в кіно – ефектний та помітний. Чистякова своєю грою «дописує» біографію Євдокії, натякає, що колись в неї було зовсім інше життя. В очах Дуньки біль, сум, розпач, і разом з тим – непокора, внутрішня сила. Чистякова створила образ неоднозначний, багатомірний, в якому чистота і гріховність, добро і зло злиті воєдино. Актриса тонко відчула стиль картини. Її героїня переосмислює своє буття, намагається вийти з кризи, знайти у реальній дійсності ті джерела, що дають сили продовжувати життя. Чистякова прагне дійти до глибинної суті характеру, показати справжні мотиви вчинків. В цьому їй допомогла школа її вчителя – Леся Курбаса.

Відома театральна актриса, яка на той час вже користувалася величезною популярністю на сцені, робила в кіно перші кроки. Але «Прометей» не догодив тоталітарному режиму, і фільм був покладений на полицю. В. Чистякова могла б стати однією з найяскравіших зірок кіно, але не судилося. Проте, ніщо справжнє у мистецтві не зникає безслідно.

Особливе місце у кінематографі тих років належить акторам школи О. П. Довженка, багато з яких прийшли до нього від Леся Курбаса.

О. П. Довженко гостро відчував, що нова епоха потребує нового мистецтва. Він вважав неприйнятною традиційну сюжетну побудову фільму. Як зауважував режисер, кіномистецтво має брати на озброєння важливі соціальні теми. При цьому потрібний принципово новий підхід до змальовування героїв у фільмах, а отже, і нові вимоги до артистів, котрі втілюють ці образи.

Працюючи з актором, О. П. Довженко завжди вимагав максимального розкриття глибини почуттів і думок того чи іншого персонажа. Іноді менш здібні актори намагалися бездумно копіювати його рухи, жести. Такі виконавці з'являлися в одному-двох фільмах та зникали. З Довженком лишалися ті актори, хто розумів внутрішню сутність характерів, вчинків.

Вірою в творчі можливості артиста позначена співпраця Довженка з Петром Масохою, який був вихованцем Леся Курбаса.

П. Масоха закінчив у 1923 році три курси Київського музично-дра-

матичного інституту імені М. Лисенка, працював актором театру «Березіль». У буремні двадцяті почав зніматися в кіно. Про те, як відбулася перша зустріч із кіно, розповідав сам актор: «Моя мрія стати кіноактором здійснилася. Цей визначний день 1927 року був найщасливішим у моєму житті. З ініціативи помрежа Леся Швачка мене викликано на Одеську кіностудію на одну з ролей в картині режисера Г. Стабового «Людина з лісу».

І от я стою перед очима відомого вже тоді постановника картини «Два дні» Георгія Михайловича Стабового і його оператора Данила Порфировича Демуцького. Голова в мене йшла обертом від щастя, і я весь час усміхався.

Таким усміхненим мене й зняли на фотопробу й відразу затвердили на роль Варавви – молодого помічника інженера. Радощам моїм не було меж...» [10]

Згодом Петро Масоха створив яскраві образи у фільмах О. Довженка «Земля», «Іван», «Щорс», у картині І. Савченка «Вершники», в «Тринадцяти» М. Ромма та багатьох інших кінотворах.

В уславленій «Землі» О. Довженка він з'явився в негативному образі Хоми. Ось перша поява його персонажа на екрані: буйний чуб вибивається з-під великого картуза, на сорочці «вишито цілий город». Він хизується своєю вродою, багатством, поводиться зухвало. Поступово П. Масоха переконливо розкриває боягузтво Хоми, передчуття ним неминучої розплати за вчинений злочин – убивство Василя. Він біжить світ за очі, як зацькований звір, озираючись на всі боки, наче все село женеться за ним, щоб помститися за смерть Василя. Артист зробив усе, аби викликати у глядача відразу до Хоми, показати його жалюгідність, приреченість, ницість.

У наступному фільмі О. П. Довженка «Іван» стрункий гарний Петро Масоха зіграв скромного хлопця з села, який потрапив на гігантську будову. Сором'язливий, із щирою, приязною усмішкою, вдивляється він у вогні Дніпрогесу, і стає ясно, що нове життя вабить його. Про свого героя О. Довженко писав: «Ставлячи його маленьким на великому фоні, я не роблю його героєм, який веде картину, а я роблю героєм, котрого ведуть...» [11]

І далі режисер визнає: «Актор – це мій життєвий знак у мистецтві. Коли ви встановлюєте з ним контакт, все робиться ніби легко, нагромаджена благородна режисерська й акторська енергія складається в

процесі теж ніби легко...» [12]

Петро Масоха в ролі Хоми (фільм «Земля», 1930, режисер О.Довженко)

З творчістю О. П. Довженка нерозривно пов'язане життя в кіно і такого самобутнього митця, як Семен Андрійович Свашенко. Зустріч з Олександром Петровичем відіграла в його біографії вирішальну роль, він став одним з найкращих акторів довженківського гарту. Свашенко відповідав усім вимогам режисера, котрий висловив своє творче кредо у сценарії до фільму «Щорс»: «Приведіть до мене артистів красивих і серйозних. Я хочу відчути в їх очах благородний розум і високі почуття» [13].

Семен Свашенко прийшов у кіно з театру «Березіль». Вперше він виступив на екрані у невеликому епізоді в картині Леся Курбаса «Арсенальці». А у фільмі Олександра Довженка «Звенигора» артист зіграв революціонера Тимоша. Ця картина дала початок розвиткові цього довженкового позитивного героя. 1929 року режисер поставив фільм «Арсенал», де переконливо показав робітника-арсенальця Тимоша Стояна, якого майстерно зіграв той самий С. Свашенко.

Ось що розповідав актор про зйомки цього фільму: «Як Довженко репетирував! Він не примушував повторювати один і той самий текст. Він відводив актора вбік і починав йому розповідати про роль... Він підводив актора до потрібного психологічного стану часто ніби з іншого боку, розповідаючи, здавалося б, зовсім «не про те». Ось і в сцені, де вороги стріляють у робітника Тимоша, Олександр Петрович пояснює мені: «Сеню, ви не Тиміш, не цей герой. Ви – Сеня Свашенко, і вас розстрілюють. Виходу нема – захищайтесь!» Я реально прожив

Семен Свашенко

цей проміжок життя свого героя, пройнявшись його почуттями й переживаннями. І все-таки кричав на ворога я, і стояв, не вражений їхніми кулями...» [14]

У картині «Земля» сільський парубок Василь постав у виконанні С. Свашенка світлою, гармонійною людиною. Актор показав високу і прекрасну духовну чистоту свого героя, яка йде від поетичного сприйняття життя, від єднання з народом та природою, від оптимізму.

..Їде трактор, а за його кермом – Василь. Солоний піт котиться по веселому засмаглому обличчі тракториста, тільки виблискують очі й білі зуби. З якою щедрістю розкривається в цьому епізоді краса робочої людини!

А ось лірична сцена, в якій ми бачимо героя у момент величезного душевного піднесення. Біля перелазу стоять Василь і Наталка, взявшись за руки, дивляться у далечінь. Обоє вони у полоні першого почуття.

Повертаючись додому після радісного побачення з коханою, юнак жадібно вдихає пахощі літньої ночі. О. П. Довженко так описує далі цей епізод: «А чи не потанцювати мені, – подумав Василь, відчуваючи в тілі незвичайну легкість і радість руху. – Дай я трошки потанцюю...» Ніколи ще не танцював Василь з такою насолодою і радістю. Заклавши праву руку за голову, а лівою взявшись у боки, здавалося, не ступав – линув над селом у хмарці золотавої куряви, збитої могутніми ударами ніг, і довгий курний слід клуботів за ним над тихими завулками. Онде вже й хату видно... Постріл! І... нема Василя. Упав він просто з танцю на дорогу – в смерть!..»

Отож, крилаті довженкові слова «Від людського життя і навіть від життя цілих поколінь людей залишається на землі тільки прекрасне» стосуються і героя Свашенка – Василя.

О. Довженко запросив Бучму виконати у фільмі «Арсенал» невеличкий епізод, якому, проте, він надавав дуже великого значення.

«Цей епізод, – згадував Амвросій Максиміліанович, – на думку Довженка, мав нищівно й сатирично викривати й обвинувачувати мілітаризм, паліїв першої світової війни. Зустрівшись у спільній роботі з Олександром Петровичем, я відчув велику насолоду. Ми разом шукали і знаходили граничну виразність для найяскравішого втілення в кадрі його задуму. І от нарешті наші шукання, в яких було багато творчих сперечань, лягли на плівку. Народився епізод, що став живим, потрясаючої сили антимілітаристським плакатом. Кайзерівського солдата в окулярах, з рушницею в руках, з обличчям, зведеним конвульсіями сміху, відчаю і смерті, я вважаю одним з найкращих своїх кінотворів, а те, що народився цей образ за допомогою дружньої вправної руки видатного майстра – Довженка, є для мене дорогоцінним споминoм з давнього минулого мого творчого життя». [15]

Виконанням цієї ролі А. Бучма підтвердив відомі слова К. Станіславського про те, що не існує маленьких ролей, а є великі й маленькі актори. За кілька секунд екранного часу він показав картину цілого людського життя.

А. Бучма створив образ, який викликає почуття протесту й ненависті до паліїв війни. Гострота і виразність зображальних засобів виявляють сутність явищ. Контраст між нестримним сміхом та смертю підкреслює безглуздість і антигуманність війни. Актор кожною влучною і точною деталлю працює на розкриття надзавдання ролі. У цьому епізоді все до дрібниць продумане і влучає в ціль. Лисий череп, беззубий рот вказують на те, що солдат вже немолодий і йому б слід бути далеко від війни. Вуса, підстрижені «під кайзера», неначе підкреслюють: солдат ще не усвідомив, що його втягнули в антиприродну й антигуманну бойню. Китичка, яка прикрашає гвинтівку, така ж безглузда, як і смерть солдата від «звеселяючого» газу.

Епізод, створений А. Бучмою, увійшов в історію світового кіно як величезної сили антимілітаристський викривальний документ.

Степан Шагайда був одним з найбільш популярних виконавців у 20-30-і роки. У кіно він прийшов з театру «Березіль», з майстерні Леся Курбаса. Учасник армійської художньої самодіяльності, він брав участь у кращих спектаклях театру «Березіль», виконуючи героїчні, характерні, комедійні ролі. Зніматися в кіно почав також під керівництвом Леся Курбаса. Високого, красивого виконавця помітили, і він за короткий період зіграв багато ролей. Серед них – інженер в картині

Актор Мар'ян Крушельницький в ролі перукаря Жана Ковбасюка (фільм «Ягідка кохання», 1926, О.Довженко)

Степан Шагайда в ролі уповноваженого Центру (1930 «Перекоп» режисер І. Кавалерідзе)

«Людина з лісу», запорожець у » Перлині Семіраміди», комісар в «Охоронці музею», Прокіп Кандзюба в екранізації «Фата Моргана».

На нього звертає увагу відомий кінорежисер і скульптор Іван Кавалерідзе і запрошує на ролі у фільмах «Перекоп» та «Запорожець за Дунаєм». Однією з найяскравіших у творчості С. Шагайди стала роль народного ватажка Кармелюка в одноойменній картині режисера курбасівської школи Ф. Лопатинського. Запам'ятався він також у образах, створених разом з О. Довженком – в «Івані» (батько Івана), в «Аерограді» (Глушак). Пригадаймо один з епізодів останньої згаданої картини, коли Глушак має здійснити суворий вирок – покарати свого друга, з яким п'ятдесят років дружби промайнули як один день. Він виявився ворогом. Глушак на власні очі переконався у зраді друга. І ось він веде його в тайгу, аби звершити над ним грізний суд. «Прощай! – це слово Глушак промовив не зовсім твердо. Щось затремтіло в його голосі... – Убиваю

ворога і зрадника трудящих, мого друга Василя Петровича Худякова, шістдесят літ...Будьте свідками моєї печалі». Пекучий біль в його очах, коли лунає постріл. Ми відчуваємо, що він пережив справжнє внутрішнє потрясіння перед винесенням вироку.

Знімаючись у цьому епізоді, чи міг собі уявити Шагайда, що через декілька років він, у минулому червоноармієць, стоятиме і вислуховуватиме такі самі страшні слова вироку, сказані вже йому особисто, – ворог народу! Так трагічно обірвалася його робота в кіно.

Амвросій Бучма в фільмі «Тарас Шевченко» (1926, режисер П.Чардинін)

Втрата цілої когорти талановитих кіномитців до сьогоднішнього дня позначається на розвитку цього мистецтва. Скільки прекрасних фільмів могли вони створити і скільки виховати талановитої молоді!..

Система виховання Леся Курбаса виявилася дуже плідною не тільки для театральних, але й для кінематографічних акторів. Проблема впливу Майстра на кінематограф потребує грунтовного дослідження. Актор, що пройшов школу Леся Курбаса, орієнтується на узагальнення, інтелектуальне начало, на філософічність.

Унікальний театральний і кіноактор – Амвросій Бучма писав: «Справжній актор повинен уміти створювати виразний характер, часто цілком протилежний його внутрішньому єству, повинен уміти підняти себе до рівня характеру твореного образу. В міру своїх фізичних даних актор повинен все уміти і все могти». І справді А. Бучма міг усе. Він був чудовим акробатом, неперевершеним майстром перетворення – грав селянина, візника, міністра і створював незабутні образи, що ніколи не повторювалися. В картині П. Чардиніна «Тарас Шевченко» Бучма пройшов крізь

Актор, режисер Й.Гірняк

муки і страждання, радощі і печалі Великого Кобзаря. Згадуються виразні, мозолясті руки героя. Створення ним проникливого, емоційного, психологічно вірогідного образу Т.Шевченка мало велике значення для розвитку української кінематографії. Фільм з великим успіхом демонструвався в нашій країні та за рубежем. Бучма мріяв про універсального кіноактора, завжди слідував внутрішньому ритму ролі, прагнув не замикатися в одному амплуа, а постійно відкривати нові індивідуальності. Досягненням Бучми у німому кіно була також роль Гордія Ярощука в картині » Нічний візник».

У театрі «Березіль» і в кіно він створив образ «Джіммі Хіггінса – столікого, Джіммі Хіггінса – сторукого, Джіммі Хіггінса – стоязикого». [16]

У 1927 році в статті в журналі «Кіно» писали: «Уже в «Макдональді» Бучма накреслив свої властивості: працювати просто, економно, виразно, насичено. Нічого зайвого, кожен рух має свій напрямок і мету... Друга особливість Бучми – це деталь. Його можна назвати майстром сконденсованої деталі, що на ній будується лейтмотив цілого фільму... Бучма в історії українського кіно відкриває собою першу «шеренгу славних». [17]

Як пише Н.Корнієнко: » На цей час вже нікому не спадало на думку заперечувати, що «Березіль» і режисура Курбаса дали українському театру великого актора. Показовий в цьому сенсі виступ В. Волховського у «Новому мистецтві» – етюд «П'ять», присвячений А.Бучмі.

Ось фрагмент із нього:

«Мова про актора. Про нового українського актора, що народився і показав себе...

На сцену вийшов актор, єдиний, ким житиме театр.

Театр – трибуна й видовисько, суд і школа, думка й безумство нової людини.

– Бучма.

– Крушельницький, Гірняк.

– Сердюк, Балабан....

– П'ять...Колись їх імена будуть записані в історію українського театру. Може, не всіх п'яти. Але Бучма,

Крушельницький і Гірняк уже сьогодні можуть заповнити її прекрасні сторінки. Бо вони викінчені художники, за якими можна йти.

І коли б Бучму, Крушельницького і Гірняка, як колись Дантона запитали:

– Актори – ваша адреса?

Вони вправі й гордо можуть відповісти:

– Сьогодні й завтра «Березіль», а далі- Пантеон!.. [18]

Наступні роботи Бучми у фільмах «Іван Грозний» С.Ейзенштейна, «Нескорені» М.Донського, «В далекому плаванні» В.Брауна, «Подвиг розвідника» Б.Барнета, підтвердили майстерність одного з кращих акторів Леся Курбаса.

Значний вклад у збагачення екранного мистецтва зробила видатна українська театральна актриса, народна артистка СРСР – Наталія Ужвій, яка почала зніматись в період німого кіно й відтоді зіграла більш як у двадцяти картинах. Вона зіграла роль солдатки Євдокії у фільмі «Виборзька сторона» режисерів Г.Козинцева та Л.Трауберга, і відомий актор М.Жаров, який був її партнером, згадував: «Н.М.Ужвій – актриса величезної сили, яка просто потрясає. Скупими барвами вона створила надзвичайно складний і живий образ солдатки Дусеньки. Актриса була так наповнена скорботою і відчаєм, у її красивих голубих очах стільки було туги і покори, що жінки в черзі, запрошені на масовку не вірили, що актриса грає.» [19]

А під час другої світової війни у фільмі «Райдуга» режисера Марка Донського вона створила образ Олени Костюк – великої трагедійної сили, що став втіленням народного гніву, ненависті до фашизму. В екранізації повісті О.Кобилянської «Земля» режисера О.Швачка, Наталія Михайлівна на зйомках захоплювала всіх своїх умінням швидко і точно входити в психологічний стан героїні. З високим трагедійним напруженням вона зіграла сцену, де Марія довідується про смерть сина: скам'яніле обличчя матері, її розпачливий стогін, немов крик смертельно пораненого птаха, несамовитий біг ураженої в серце матері...Ритм змінюється. По волі рухається віз і, ледь пересуваючи ноги, зі згаслим поглядом іде Марія, земля ніби тягне її до себе. У цьому епізоді всі зображальні засоби лаконічні, скупі, виразні. В картині С.Параджанова

Актриса Наталя Ужвій у ролі Олени Костюк (1943 «Райдуга» режисер Марк Донськой)

«Українська рапсодія» Наталія Ужвій – професор консерваторії. Ось як писав про неї видатний режисер: «Великі образи-привиди Стрепетової, Комісаржевської, Заньковецької залишилися для мене в пам'яті, як маяки, як у студента, якому викладали народність, реалізм, глибину. І все це були слова, доки доля не зіткнула мене з Н.Ужвій. У фільмі «П.К.П.» під низькими полями шляпки, очі...зелені злі очі в чорно-білому кіно...Далі «Виборзька сторона» – геніальна актриса...геніальне перевтілення... прозріння... Відправляю телеграму своїм колегам майбутніх поколінь, які шукають «істину» біля кіноапарата. Н.М.Ужвій – велика актриса кіно...

Ми- режисери двадцятого століття, не поспішали, відволікались, шукали в інших місцях істину і прогавили...Прогавили А.Бучму, Д.Мілютенка, Н.Ужвій...Не вистачило таланту, таланту драматургів і режисерів.

Люба Наталія Михайлівна, я не насмілююсь аналізувати образ, створений вами в «Українській рапсодії», я зрозумів тільки те, що образ професора консерваторії Ви запропонували мені почати з дихання.... дихання, як основа життя... дихання, як основа творчості. Я щасливий, що працював з Вами. Ви мій педагог, друг, вчитель. Для мене Ви – невід'ємна частина України.» [20]

Курбасівський актор Дмитро Мілютенко, народний артист СРСР знімався у фільмах: «Кармелюк», «Щорс», «Богдан Хмельницький», «Подвиг розвідника», «Тарас Шевченко», «Іванове дитинство». В картині режисера Юрія Іллєнка «Криниця для спраглих» він зіграв головну роль Левка Сердюка. Саме про нього Іллєнко скаже, що йому пощастило доторкнутися до великої людини, актора, громадянина, який здатен практично без міміки, без слів досягати неможливих

меж, наближувати глядачів до духовної величі і розв'язувати задачі філософського порядку. Дід намагається зібрати в своєму будинку в селі розкиданих долею дітей. Йому здається, що з'їхалися усі – і той, хто загинув на війні, і той, хто зовсім забув дорогу до батьківського дому, і покійна дружина, і така схожа на неї наречена загиблого сина.

Стара людина, що стоїть на порозі смерті, роздумує про своє життя. В свідомості діда Левка переплелися нерозривно минуле і сьогочасне, дійсне й уявне. В його виконанні є все: і самотність, і покинутість, і велич духу людського. У фіналі дід Левко нестиме на плечах яблуню, рясно вкриту яблуками, і на одному його плечі тягар коріння, а на другому – стиглих плодів. Коріння і плоди, початок і завершення, народження і смерть. Під час зйомок у Ташкенті Мілютенко захворів і зіграв свою останню тридцять шосту роль на екрані. У фільмі » Криниця для спраглих» Мілютенко підбив разом з героєм підсумок власного життя і творчості, і ця картина залишилася заповітом митця.

Дмитро Мілютенко у ролі Левка Сердюка у фільмі «Криниця для спраглих» (1965, режисер Ю. Іллєнко)

Ю.М. Бобошко у своїй книзі про видатного Майстра написав: «Курбас був цілим театральним інститутом, бо виховав понад чотири десятки режисерів – професіоналів, з яких половина самі стали організаторами і керівниками театрів, педагогами і вихователями. Курбасову школу пройшло кілька сотень українських акторів». [21]

Березільці: Д. Антонович, Є. Бондаренко, А.Бучма, В.Василько, О. Сердюк, М. Крушельницький, І. Мар'яненко, Д. Мілютенко, В. Чистякова, Н. Ужвій, О.Хвиля та багато інших збагатили українське кіномистецтво.

Сьогодні фільми за участю цих акторів уже належать історії, стали

класикою – це жива пам'ять історії, і її треба вивчати і робити з неї висновки. Зміна улюбленців публіки на кіноекрані свідчить не про примхливу і скороминущу моду на ту чи іншу популярну зірку; кожен з цих акторів та їх персонажів може багато сказати про соціальні й духовні аспекти життя суспільства. Це і смілива проекція у майбутнє, і глибокий, всебічний аналіз сьогодення. Актор вносить у виконання ролі не лише своє, суто індивідуальне, а й певне узагальнене сприйняття і розуміння життя.

Актор – велика професія, коли маєш що сказати людям. Це особливий, рідкісний дар справжнього митця, це вміння передати подих історії, ритми часу – і Лесь Курбас багато зробив для удосконалення цієї професії, розширення творчих можливостей актора.

---

[1] Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 182.

[2] Василь Степанович Василько (Миляєв) (1893 – 1972) – народний артист СРСР, драматичний актор, режисер, посідає одне з почесних місць серед видатних діячів українського мистецтва. Його творчість багатогранна: видатний актор широкого діапазону, самобутній режисер, який вперше дав сценічне життя багатьом п'єсам молодої драматургії, педагог – вихователь, фундатор українського музею театрального мистецтва (1924). Йому належать ряд праць з теорії та історії мистецтва.

[3] З архіву автора.

[4] Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 185

[5] Лесь Сердюк. Інтерв'ю від 29 липня 1976 р. – З архіву автора.

[6] Там само.

[7] *Кавалерідзе І.* Мініатюра // У зб. Мар'ян Крушельницький. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 23–24.

[8] Новини кіноекрана. – 1969. – №3. – С. 2.

[9] Мистецтво. – 1968. – №5. – С. 31.

[10] З архіву автора.

[11] *Довженко А. П.* Почему «Иван» ?

[12] *Довженко О.* Твори в 5 томах. – Т. 4. – С. 327.

[13] *Довженко О.* Твори в 5 томах. – Т.2. – С. 154.

[14] Новини кіноекрана. – 1965. – № 7. – С. 12.

[15] *Корнієнко І. С.* Українське радянське кіномистецтво. 1917 – 1929. – К., 1959. – С.111–112.

[16] Кіно. – 1928. – № 5. – С.14

[17] Кіно. – 1927. – № 3. – С. 4–5.

[18] *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К., 1998. – С. 266–267.

[19] Мистецтво. – 1968. – № 5. – С. 34.

[20] Інтерв'ю з С. Параджановим. 15.3.1966р. – З архіву автора.

[21] *Бобошко Ю.М.* Режисер Лесь Курбас. – К., 1987.– С.4.

Роман РОСЛЯК
кінознавець, кандидат мистецтвознавства

КІНООСВІТА В УКРАЇНІ(друга половина 1910-х – перша половина 1920-х рр.)

Проблема підготовки кадрів для кіно виникла майже відразу з появою «сінематографа братів Люм'єр». Однак на перших порах вона не мала такої гостроти через те, що сама «десята муза» була ще у «зародковому» стані і не потребувала значної кількості кваліфікованих кадрів.

На відміну від західних держав, царська Росія, до складу якої на той час входила й частина українських земель, перебувала у значно гірших умовах. Повнокровному розвитку кінематографії тут заважали принаймні два чинники. Перший: мати розвинену кінопромисловість у Росії було невигідно тим же західним кінопідприємцям. Захопивши її економічно відсталий ринок, вони змушували власників театрів десь аж до 1908 р. демонструвати ввезені із-за кордону фільми. Другий: навіть бажаючим придбати знімальний апарат (на той час загальновизнаною була конструкція Люм'єра), зробити це було досить нелегко: конструктор прагнув будь-що зберегти монополію на експлуатацію свого винаходу і нікому його не продавав. Апарати ж інших фірм значно йому поступалися [1, С.25-26].

У той час фахівців для кіно спеціально ніде не готували. Більше користувалися попитом кіномеханіки. Як правило, їх нашвидкоруч інструктували власники апаратів, вони набували досвіду, працюючи помічниками кіномеханіків. Серед останніх на перших порах було чимало іноземців, які не поспішали ділитися досвідом зі своїми помічниками, намагаючись уникнути конкуренції. А от операторами, режисерами нерідко ставали колишні фотографи, тобто обізнані з процесом

зйомки, фотоапаратурою фахівці. Вони значно швидше і краще засвоювали премудрості кінозйомки. Одначе назвати все це підготовкою кадрів у широкому розумінні, звичайно ж, не можна, хоча окремі спроби організувати навчальну структуру таки мали місце: наприклад, кінопідприємець О.Дранков ще у 1911 р. намагався відкрити, але безрезультатно, школу кінооператорів. Однак це був виняток.

У період нерозвинутого власного виробництва не могли з'явитися й сприятливі умови для виникнення серйозних кінонавчальних закладів. Якісні й кількісні зрушення відбулися лише через деякий час – незадовго до Лютневої революції 1917 р. і в перші післяреволюційні роки, коли у Києві, Одесі, Ялті, Харкові виникло чимало кінонавчальних закладів – студій, курсів, майстерень, шкіл, у яких прагнули готувати кадри для молодого мистецтва.

Ці заклади зробили чималий внесок у процес становлення кіноосвіти, заклали його підвалини. Отож, важливо проаналізувати передумови та особливості виникнення цих інституцій (на той час вони нерідко зустрічалися під назвою «кіностудія»), їх функціонування у різних суспільно-політичних умовах.

Результати дослідження є сенс використати при написанні відповідних розділів вітчизняного кіно: дореволюційного періоду, доби боротьби українського народу за незалежність, радянських часів; або ж окремого розділу з історії кіноосвіти. Це слугуватиме заповненню раніше маловідомих, а то й зовсім незнаних сторінок історії кіно, творенню його цілісної концепції розвитку.

Отримані результати можуть знайти і практичне застосування у процесі підготовки фахівців кіно (всіх без винятку) на сучасному етапі. Досвід минулого необхідно обов'язково вивчати – і позитивний, і негативний.

Комплексне дослідження навчальних установ другої половини 1910-х – першої половини 1920-х рр. як окремого явища в історії кінематографа ще не проводилося. Донедавна у кінознавчій пресі знаходили висвітлення лише окремі моменти згаданої проблематики, та й то в контексті відповідної ідеології.

Одним з перших спробу дослідити кіноосвітні процеси зробив О.Шимон [2], виокремивши в своїй книзі розділ «Початки кіноосвіти». Однак поза увагою дослідника залишилися навчальні заклади дореволюційного періоду. Не отримали належного висвітлення у праці й

установи недержавної форми власності, діяльність яких припала вже на радянську добу.

Значну увагу питанням виховання кадрів приділяла В.Слободян [3]. У її монографії досліджується становлення акторського мистецтва. Своїм завданням автор поставила вивчення процесу зародження і становлення актора нового типу в українському радянському кіно. Не обмежуючись рамками 1920-х рр., у праці подається коротка характеристика особливостей діяльності приватних студій, що діяли в Україні; увага при цьому акцентується на аспектах виховання екранних виконавців. Для аналізу обрано методики підготовки акторів, що її сповідував керівник студії екранного мистецтва у Києві О.Вознесенський, а також інші викладачі студії – В.Юренєва, С.Кузнецов.

В.Слободян також є автором двох історичних розвідок з історії розвитку кіноосвіти [4], у них у загальних рисах розглянуто відповідно підходи до виховання екранних виконавців в окремих навчальних закладах і тезисно історія кіноосвіти в нашій державі.

Деякі аспекти діяльності навчальних установ знайшли відображення у працях кінознавців А.Жукової та Г.Журова [5], що розповідають про розвиток кінематографа у Києві, починаючи з витоків і до 1980-х рр. (цінними в них виявилися матеріали, що стосуються студії екранного мистецтва); В.Михайлова [6]. Окремі документи з історії підготовки кадрів, які додатково проливають світло на проблему, виявила в архівах і ввела до наукового обігу Л.Пуха [7].

Кілька публікацій, що безпосередньо стосуються проблеми, належать автору цього дослідження. В одних висвітлюється діяльність окремих навчальних закладів [8], в інших зроблено спробу узагальнити функціонування кількох таких структур [9]. Хоча з часу виходу їх минуло небагато часу, однак вдалося виявити чимало нового матеріалу. Зважаючи на новизну тематики, недостатнє її висвітлення у науковій літературі, автор вважав за необхідне ввести зміни у попередні напрацювання: чимало фактів у публікації опущено як несуттєві, натомість уведено новий матеріал (це стосується перших двох розділів «Передумови та особливості виникнення спеціальних навчальних закладів» і «Діяльність перших кіноосвітніх установ (1916 – 1919 рр.)»).

Враховуючи вищесказане, головне завдання пропонованої роботи – в комплексі дослідити передумови, особливості виникнення, а та-

кож – діяльність перших освітніх установ (недержавного спрямування) в Україні як окреме і цілісне явище історії вітчизняного кіно.

Хронологічні рамки праці охоплюють період другої половини 1910-х – першої половини 1920-х рр. Саме на цей час припадає найбільша активність навчальних установ недержавної форми власності. Не виключено, звичайно, що окремі навчальні заклади існували до і після зазначеного періоду (щодо верхньої межі, то такі випадки мають місце. - прим. Р.Р.). Однак заклади, створені до вказаного періоду (якщо такі були), ще не могли фактично впливати на процес виховання кадрів, бо кіно лише набирало обертів; ті, що виникли після – вже не могли відігравати помітну роль у зв'язку зі значним розвитком державних освітніх структур.

Поза рамками дослідження залишилися окремі державні навчальні установи, наприклад, Державні курси кінематографії (1923 – 1924) та Державний технікум кінематографії ВУФКУ (1924 – 1930) в Одесі. Вони не підпадають під визначення приватних (вивчення їх функціонування – тема окремого дослідження), до того ж їх створення припадає на перехідний період, коли існували заклади різних форм власності.

ПЕРЕДУМОВИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИНИКНЕННЯ СПЕЦІАЛЬНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Без з'ясування загальних тенденцій розвитку дореволюційної кінематографії, суспільно-політичних, економічних зрушень, які стали наслідком кількох революцій та переворотів у Петрограді, Києві, ми не зможемо зробити аналіз причин появи в Україні значної кількості кінонавчальних закладів.

Як це, на перший погляд, не видається дивним, але саме Перша світова війна 1914 – 1918 рр., наслідком якої стали мільйони загиблих і гігантські матеріальні збитки, війна, яка корінним чином змінила політичну карту Європи й Азії, принесла загибель кількох імперій, для кінематографії однієї з них – Російської – стала періодом найвищого розквіту.

У 1913 р. – останньому передвоєнному році – на кіноринку тодішньої Росії панувала продукція іноземних виробників. Кількість філь-

мів власного виробництва не перевищувала й десятої частини їх загального числа [1, с. 155].

Війна кардинально змінила ситуацію у кінопромисловості. Внаслідок бойових дій робота транспортних артерій була порушена, а то й повністю паралізована, руйнувалися усталені зв'язки з іноземними кінокомпаніями. Відбулося поступове згортання до того тісної й активної співпраці з німецькими кінофірмами. Значно скоротилися також обсяги кіновиробництва у Франції, Італії, Англії. Деякі з держав, як-от воююча Англія та нейтральна Швеція, заборонили експорт не лише готових фільмів, а й сирої плівки, фотохімікалій. Це спричинило різке скорочення кількості фільмів, що ввозилися із-за кордону, а отже й їх загального числа.

«Російська кінематографія розвивалася цілком у незвичних умовах. – Зазначав з цього приводу відомий театральний та кінорежисер М.Бонч-Томашевський. – У той час, коли розвитку інших галузей виробництва зазвичай сприяє сильна конкуренція, наша кіноіндустрія своїм виникненням зобов'язана саме повній відсутності цієї конкуренції.

З початком Великої війни Росія опинилася повністю відрізаною від потужних кінопромислових центрів. Головні постачальники картин – Берлін, Париж, Рим й Америка – були не в змозі запропонувати російському ринку продукти свого виробництва – і це за коротку мить вивело російську кінематографічну фабрику із стану напівсмерті, в якому вона перебувала до війни» [10].

Водночас зростав потяг людей до різного роду видовищ. Війна вимагала постійного напруження сил – фізичних, моральних, психологічних, – а отже й їх поновлення. Значною мірою включенням захисних механізмів організму і пояснюється прагнення різного роду розваг у воєнний час. Кінематограф тут посідав одне з провідних місць. Чим важчими ставали умови, тим більше люди виснажувалися, а число бажаючих хоча б на короткий час забути про реалії і пожити екранним життям зростало. Як зазначав французький кінокритик Олександр Арну, «війна для мого покоління була епохою відкриття кіно» [11, с. 125].

Таким чином, різке падіння кількості імпортованих картин, які на тодішньому російському ринку посідали левову частку, з одного боку, та значне зростання попиту на кінопродукцію (зумовлене труднощами

Керівник студії кіномистецтва М.Бонч-Томашевський

життя), з іншого, створили надзвичайно сприятливі умови для зростання власного кіновиробництва. Цьому процесові не в змозі були завадити «ні гостра нестача плівки та хімікалій, ні відсутність достатньої кількості більш-менш обладнаних ательє» [1, с. 157].

Для демонстрації динаміки зростання кіновиробництва дореволюційної Росії звернемося до статистики: 1913 р. – 129 фільмів, 1914 р. – 231, 1915 р. – 371, 1916 р. – 499 [12]. Таким чином, кількість фільмів (не кажучи вже про їх метраж) за три роки війни зросла майже у чотири рази. Відповідно збільшилося й число вітчизняних кінофірм: з 18 у 1913 р. до 31 у 1914 та 47 у 1915 та 1916 рр.; натомість відсоток кінокартин іноземного виробництва протягом цього часу (на 1916 р.) знизився до 20% [1, с. 158, 159].

Зростанню кіновиробництва сприяло залучення фахівців з літератури, театру, живопису, фотографії, музики. Особливо гостро стояло питання з кінематографічними акторами.

Потреби в екранних виконавцях кінематограф прагнув задовольняти спочатку за рахунок театру. Втім з появою на екранах акторів сцени у кінематограф прийшла й умовність театральної гри, котра, будучи несумісною з фотографічною документальністю натурного середовища, поступово виявила свою невідповідність вимогам, які висувало кіномистецтво. Тому лише небагатьом, які зуміли не просто

вийти за рамки сценічної умовності, а й усвідомити специфіку роботи актора кіно і прийняти нові правила гри, вдалося добитися помітних результатів. Решта ж їхніх колег з театральних підмостків, а це була чимала кількість, особливих успіхів у «сьомому мистецтві» так і не досягла.

Це невдале «ходіння у кіно» не кращим чином позначилося на стосунках обох муз. Чимало кінорежисерів, і небезпідставно, почали упереджено ставитися до акторів сцени. А нерідко можна було почути й різкі думки взагалі про здатність акторів театру працювати у кіно. Наприклад, один з київських журналів називає найбільшою бідою екрана вимушене використання акторів сцени, аргументуючи це тим, що «... як живописець не є обов'язково і скульптором, як творець віршів не є обов'язково і драматургом, так і сценічний актор не є обов'язково й актором екранним... Театр і екран мистецтва не тільки в основах різні, але часто полярно протилежні в деталях. Театральному актору важче пізнати екран в його чистому, позатеатральному, вигляді, ніж будь-кому зі сторони: бухгалтеру банку або чиновнику інтендантства...» [13].

Багато в чому схожих поглядів дотримувався й кінодраматург О.Вознесенський: «...сам Сатана, що мав, імовірно, зуб проти російської кінематографії, покарав її тим, що перш за все позбавив здорового глузду і послав до театру шукати для себе акторів. Послав до людей, усе мистецтво, творчість, робота яких полягає в діяннях, прямо протилежних діянням для екрана» [14].

Ситуація ускладнювалася й тим, що драматичні актори працювали у кінематографії за залишковим принципом, віддаючи основні сили постійному місцю роботи – театральним підмосткам; чимало з них не мало бажання навчатися екранній майстерності. Нерідко спостерігалося зневажливе ставлення до молодого виду мистецтва (і не лише з боку акторів сцени), побутувала думка, що це балаганне видовище.

Отже, необхідність організації спеціальних навчальних закладів, у стінах яких велася б підготовка кадрів для кінематографа, була очевидною.

Виникнення значної кількості студій не можна пояснити лише нестачею кадрів для кінематографа. Зростання попиту на кінопродукцію значною мірою зумовлювалося масовим захопленням найбільш цікавими і видовищними стрічками та акторами (відбувалося ототож-

нення з героєм фільму). Цьому сприяла й система «зірок», коли улюблені виконавці переходили з одного фільму в інший. Чимало прихильників «десятої музи» мріяло побачити себе на місці таких відомих акторів, як І.Мозжухін, В.Максимов, В.Холодна. Саме студія, на думку багатьох, була тією чарівною паличкою, яка мала їх мрії перетворити у реальність.

Однак підготовка кадрів для кіно була справою цілком новою, що потребувала досвідчених педагогів та дещо відмінних підходів. Та лише незначний відсоток закладів відповідав цим вимогам. Керівники студій у переважній більшості за основу своєї діяльності брали не виховання акторів кіно (бо навіть докладно не знали, яким чином це робити), а чим більшу кількість слухачів набрати, отже отримати більший зиск. «Мастерскими искусственного искусства» назвала київська газета такі навчальні заклади, які «прищепили молоді тверді переконання, що в мистецтві можна творити без таланту, без покликання, без зацікавлення, без зусиль, без трепету, без надій – з однією лише платнею за навчання, що вноситься в установлений час» [15].

Захоплення студіями, школами, курсами досягало нечуваних масштабів, що дало підставу кваліфікувати його як «епідемічне захворювання» – «артоманію», тобто пристрасть до мистецтва. Пристрасть ця серед молоді зростала з кожним днем і, як дотепно зауважував автор публікації в «Киевском эхо», призвела до того, що «тепер у кожній квартирі є або майбутній прем'єр, або майбутня кіноактриса» [15].

Процес виникнення в Україні кіноосвітніх закладів мав деякі особливості. Студії, школи, курси масово організовуються, починаючи з 1917 р. Лютнева революція у Петрограді, знищивши монархічний устрій, для багатьох поневолених народів Російської імперії створила сприятливі умови для власного державотворення. На території України протягом наступних років існувало кілька національно-державних формацій, які принаймні не заважали розвитку кінематографа. Йдеться про «першу» Українську Народну Республіку, на чолі якої стояла Центральна Рада (саме на цей час припадає організація сінематографічної секції), «другу» УНР. Найбільше це стосується Української Держави, очолюваної П.Скоропадським, за гетьманування якого національні освіта і мистецтво досягли значних успіхів. І хоча зрушення у національному кінематографі впродовж цього часу значно скромніші, ніж, скажімо, на ниві театральній, кінематографічна

секція (її очолювала Л.Старицька-Черняхівська), що входила до театрального відділу Головного управління у справах мистецтв і національної культури, значною мірою тримала ситуацію під контролем. Активно займаючись законотворчістю, певну увагу секція приділяла і питанням кіноосвіти, не лише надаючи дозвіл на відкриття студій, а й сама розробляла відповідні проекти підготовки кадрів.

Окремо слід сказати про емігрантів-митців з радянської Росії, які в організації студій, їх функціонуванні в Україні відіграли визначну роль. Події жовтня у Петрограді і прихід до влади більшовиків змусили десятки тисяч людей з різних причин – кого у пошуках кращої долі, а кого і порятунку власного життя – покинути рідні місця. Процеси такої дещо незвичайної еміграції набули обертів саме у 1918 р., коли в Росії розпочався не лише голод, а й червоний терор, неодмінними атрибутами якого стали надзвичайні комісії та ревтрибунали, а розстріли заручників – звичним явищем. Значною мірою все це сталося внаслідок замаху на В.Леніна. Життя людини вже не цінувалося.

Процес еміграції прискорила й спроба провести взимку й навесні 1918 р. націоналізацію кіносправи в Москві. Ці наміри викликали обурення не лише у кінопідприємців, а й творчих працівників. Відчувши небезпеку, власники кінематографа почали згортати виробництво, приховувати обладнання й плівку, готуватися до евакуації в регіони, ще не окуповані більшовиками. До цього додамо, що в той час у радянській Росії на зміну підйому кіновиробництва, зумовленому Першою світовою війною, прийшов спад. Це пояснюється, зокрема, руйнацією народного господарства, значним зменшенням чисельності міських жителів (особливо великих міст), які були потенційними глядачами [16, с. 46-48].

Іноді взагалі доходило до абсурду. Так, відомого актора В.Максимова, коли він приїхав до Москви, викликали до Ради і оголосили про його... націоналізацію. Актору ставилося в обов'язки працювати в театрі за вказівками більшовиків; у разі відмови або ухиляння від виконання цих розпоряджень йому загрожував розстріл [17].

Україна у цей час являла острівець стабільності й благополуччя – тут не велись бойові дії, було поновлено нормальне функціонування економіки, активно розвивалася торгівля з Німеччиною та Австрією. Саме тому в Україну, зокрема до Києва, прагнули потрапити «весь Петербург» і «вся Москва» – промисловці, фінансисти, представники

аристократії, придворних кіл, інтелігенція, діячі мистецтва... За короткий час Київ знову став «матір'ю міст руських». «Були засновані газети з петроградськими редакторами і співробітниками, в театрах гастролювали столичні актори... кінематографи і кінотеатри не вміщували всіх, хто прагнув розваг, відкрились десятки нових кабаре, кафе, ігорних клубів, – згадував про цей період киянин. – Російська людина, яка після московського пекла потрапляла до цього київського ельдорадо, гуляла, не жаліла коштів, засновувала нові підприємства і спекулювала» [18].

Отож, під виглядом літніх зйомок переважна більшість російських кінофабрикантів, добре усвідомлюючи, що націоналізація їхніх підприємств не за горами, захопила з собою кращих акторів, режисерів, операторів, а також якомога більше плівки і технічного устаткування, та й подалася у південному напрямку в пошуках кращих умов. Кінофабрикант Д.Харитонов опинився в Одесі, Й.Єрмольєв, М.Трофимов, С.Френкель – у Ялті. На Ялті, ніби передбачаючи революцію, ще раніше зупинив свій вибір О.Ханжонков. О.Дранков узагалі роз'їжджав по всій Україні. Чимало режисерів, акторів обрали Київ. Усі вони, хтось більшою мірою, хтось меншою, вплинули на місцеве мистецьке життя. Саме ці люди стали ініціаторами не лише поновлення роботи своїх кінофірм, а й утворення нових ательє, кіножурналів і газет, навчальних закладів. Останні, оскільки не потребували значних фінансових затрат і давали непоганий прибуток, рясно «зацвіли», особливо у Києві, Одесі та Ялті.

ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШИХ КІНООСВІТНІХ УСТАНОВ (1916 – 1919 рр.)

Встановити, коли в Україні з'явилася перша кіношкола, кінокурси чи кіностудія нині проблематично – скільки часу спливло! Достеменно відомо, що сталося це не пізніше 1916 р. Ініціатива такого починання належить діячам театру. Наприклад, в Одесі у складі театральної школи Є.Мочалової 1916 р. відкрито кінематографічні курси.

Спроби готувати акторів кіно у театральних навчальних закладах були зовсім неподинокими. Це стосується і музично-драматичних курсів «вільного художника» А.Тальновського, які функціонували у

Києві ще до революції. На відміну від школи Є.Мочалової, кінематографічні курси якої були структурною одиницею, у випадку з Тальновським «кіностудія» (принаймні на перших порах – у 1916 р.), очевидно, була... навчальним предметом. Зробити таке припущення спонукає інформація, надрукована в одній з київських газет: «...Увесь склад курсів у нинішньому році уявляється в такому стані... А.Тальновський – теорія музики й ансамблі... Дейч – античний і середньовічний театр, Сойфер – кіностудія і грим...» [19]. Як бачимо, «кіностудія» нічим не вирізняється з поміж наведеного ряду навчальних дисциплін.

Оголошення про вступні іспити до музично-драматичних курсів А.Тальновського та набір до кіностудії, створеної при курсах (м. Київ)

Наступного року київські газети публікують оголошення про набір до кіностудії, що вже має статус відділення при музично-драматичних курсах. Прийом «прошеній» відбувається щоденно. Вступні іспити розпочинаються з 31 серпня. Кіностудія містилася за адресою: Хрещатик, б.5 [20]. Поповнюється педагогічний склад студії. Серед викладачів з'являється оператор Г.Троїцький, актори та режисери кіно. Та й сам керівник курсів і кіностудії А.Тальновський, який закінчив Академію мистецтв у Петрограді, був людиною, що зналася на «сьомому мистецтві». Він брав участь у виробництві фільмів (імовірно в якості художника), за що був удостоєний похвальних відгуків від фабрики О.Ханжонкова. Зарахованим до студії обіцяна участь у зйомках «окремих моментів і цілих п'єс» [21].

Відсутність належної знімальної бази, а також необхідного фахового керівництва процесом підготовки майбутніх кіноакторів змусили

А.Тальновського звернутися до кінорежисера С.Веселовського, аби той очолив навчальну установу. Це трапилося вже наступного, 1918 р. Якщо вірити тогочасним газетним публікаціям, то Веселовський дійсно мав чималий досвід – свого часу навіть співпрацював з американською «Компанією Едісона», після якої перейшов до кінематографічної фабрики «Акціонерне товариство Лібкен і К°», де обійняв посаду головного режисера. Він автор фільмів «Дім із льоду», «Хазяїн і робітник» та інших. Учні мали суттєво підвищити свою загальну підготовку, особливо ж практичну складову – під керівництвом режисера брати участь у практичних заняттях, що їх планувалося проводити під час зйомок картин «Акціонерного товариства Лібкен і К°» [22].

Обіцянкою залучити до зйомок приваблював у 1917 р. до спеціальної студії гри для кінематографа у Києві «придворний артист закордонних урядових театрів», як він себе іменував, Густав Оберг. На відміну від інших студій, які для створення власного позитивного іміджу подавали у рекламі прізвища педагогів (як правило це були добре відомі драматурги, режисери й актори театру та кіно), предмети викладання, Оберг, не маючи, ймовірно, такої можливості, зробив ставку лише на участі у зйомках. Але на той час і цього було достатньо – бажаючих стати «зірками» екрана вистачало, а кінонавчальні заклади тільки-но з'являлися. Претендентів виявилося навіть дещо забагато, що змусило Густава Оберга влаштувати вступні іспити вже тим, хто записався до студії. Вони проводилися щоденно, починаючи з 15 травня 1917 р. за адресою: вул. Володимирська, б.14, кв.7 [23].

Серед київських навчальних кінозакладів 1918 р. значним авторитетом користувалася студія кіномистецтва, очолювана відомим театральним режисером і теоретиком, який перейшов працювати в кіно, – М.Бонч-Томашевським.

М.Бонч-Томашевський – не лише кінорежисер, а й політик у кіно, добре обізнаний з його історією та з процесами, що відбувалися на території вже неіснуючої Російської імперії. Він чітко усвідомлював, що закінчення Першої світової війни сильно позначиться на вітчизняній кінематографії – з відкриттям кордонів знову розпочнеться «кіноінтервенція», як це вже було до 1914 р., і з європейських держав нахлине маса фільмів, накопичених за роки війни. «...наступає критичний і складний момент для цілої галузі художньої творчості. – Писав кінорежисер. – І в ім'я цього моменту необхідно зробити все, щоб зустріти його у всеозбро-

Оголошення про відкриття у Києві Товариством «Художній екран» студії екранного мистецтва

єнні» [10]. Таким різновидом «зброї» могла стати саме підготовка кадрів.

Студія містилася за адресою: Хрещатик, б.36 (у дворі «Дому інтермедій»), а канцелярія – по вул. Фундуклеївській б.4, кв.2. Її директором був М.Орлов-Табачников.

Нерідко навчальні заклади відкривалися при кінофабриках, кіноательє, кінотовариствах, тобто там, де існувало кіновиробництво. У даному разі все відбулося дещо інакше – першою з'явилася студія, про що свідчить наступна інформація: «Учні в студії обов'язково беруть участь у зйомках кінокартин в кіноательє, що відкривається при кіностудії» [24]. Логічно зробити припущення, що Бонч-Томашевський планував відкрити щось на зразок навчального кіноательє. У нього було чимало можливостей, аби задіяти своїх учнів у зйомках. З огляду на таку практичну спрямованість, відповідно й заняття у студії проводилися «винятково експериментальним способом» [25].

Наприкінці червня відбувся випуск першої групи. Студію закінчило близько 30 осіб. Київський журнал «Театральная жизнь» звертав увагу своїх читачів, що всі, хто закінчили студію, знімаються у картині за спеціально написаним для цього навчального закладу сценарієм [26].

Помітною подією мистецького життя столиці Української Держави стало відкриття у 1918 р. за ініціативою музичного і громадського діяча Ю.Давидова акціонерного товариства «Художній екран». В основу своєї діяльності воно поклало «загальне піднесення художньої та ідейної цінності екрана як нового виду мистецтва» [27].

Значна увага приділялася і підготовці кадрів. Це завдання вважалося одним з пріоритетних у діяльності товариства, про що свідчить така інформація: «У Києві організується нині під керівництвом Ю.Л.Давидова велике акціонерне товариство під назвою «Художній екран» з метою створення серйозного кінематографічного інституту» [28]. Навчальний заклад одержав назву студії екранного мистецтва.

Студія экраннаго искусства.

Имѣя въ виду, что при будущемъ культурномъ строительствѣ жизни, КИНЕМАТОГРАФЪ долженъ стать однимъ изъ "могучихъ" факторовъ художественнаго и идейнаго творчества, об-во „Художественный Экранъ" открываетъ

СТУДІЮ ЭКРАННАГО ИСКУССТВА.

Основная цѣль студіи—созданіе кадра культурныхъ дѣятелей экрана: актеровъ, авторовъ, режиссеровъ и т. д.

— Преподавателями СТУДІИ приглашены: —

В. Л. ЮРЕНЕВА (игра для кинематографа), А. А. ПАСХАЛОВА (логика переживаній), В. П. ЯНОВА (техника экранной игры), С. Л. КУЗНЕЦОВЪ (мимика) АЛ. ВОЗНЕСЕНСКІЙ (искусство экрана и сценарій), Н. Н. ЕВРЕИНОВЪ (психологія режиссуры) и рядъ лекторовъ по вопросамъ творчества и техники въ области кинематографа (литература экрана, музыка экрана, танцы на экранѣ, гримъ для экрана и т. д.)

[illegible] въ канцелярію СТУДІИ (Рейтарская 13, кв. 2. [illegible]) ежедневно отъ 11—1 ч. дня, а по вторникамъ и отъ 5—7 час. вечера. Тамъ же выдаются подробныя свѣдѣнія о программѣ лекцій и практическихъ занятій (сетками).

Начало занятій въ студіи—1 октября нов. ст.

Оголошення про відкриття у Києві товариством «Художній екран» студії екранного мистецтва

У своєму листі від 31 серпня 1918 р., адресованому Головному управлінню у справах мистецтв і національної культури, Ю.Давидов писав: «Маючи на увазі, що при культурному будівництві України кінематограф повинен стати одним з могутніх факторів художньої та ідейної творчості, я маю намір відкрити у Києві студію екранного мистецтва. Основна ідея студії – виховання кадру культурних діячів екрана: акторів, авторів, режисерів тощо»[29]. Вже 2 вересня була дана позитивна відповідь.

З вищесказаного важливим і актуальним бачиться прагнення керівництва «Художнього екрана» готувати художні кадри для кінематографа фактично з усіх основних фахів – сценаристів (авторів), режисерів, акторів.

Відкриття студії екранного мистецтва відбулося 6 жовтня 1918 р. у приміщенні «Нового театру». Крім слухачів на відкритті були присутні Г.Пасхалова, В.Янова, С.Кузнецов, О.Кугель, І.Дуван-Торцов та інші представники мистецького світу. Заняття розпочав О.Вознесенський, який прочитав лекцію «Про мистецтво екрана». Творчість екрана він визначив як мистецтво мовчання, що має силу, більшу, ніж слово. Передаючи глядачеві переживання, екран робить це без слів. У передачі цих «чистих» переживань, виявленні «останньої правди про людину» і полягає перевага кінематографа над театром і літературою. За словами О.Вознесенського, мета студії «задушити кінематограф», цього вульгарного вуличного жуїра покликати до життя мистецтво екрана, юнака з полум'яними очима, котрий через величезні простори за-

сіває зерна своїх образів й ідей» [30].

З короткою вітальною промовою до присутніх звернулася В.Юренєва. Працю актора вона прирівняла до праці чорнороба, з тією різницею, що останній працює 8 – 10 годин, актор же повинен бути «у творчості» дні і ночі. «Що більше віддаєте ви праці вашу плоть, – зазначила актриса, – тим більше радості вашому духу» [30].

Ініціатор створення студії екранного мистецтва Ю.Давидов.

Курс навчання у студії складався з двох семестрів – теоретичного і практичного, кожен з яких тривав три місяці [31]. У свою чергу теоретичний семестр включав не лише лекції, але й практичні вправи. Так, обидва види занять проводили В.Юренєва (гра для екрана), Г.Пасхалова (логіка переживань), С.Кузнецов (міміка), В.Янова (техніка екранної гри) – усі четверо репрезентували театр «Соловцов», згодом до них долучився О.Смирнов. Теоретичні лекції читали О.Вознесенський (мистецтво екрана і сценарій), М.Євреїнов (режисура), П.Пильський (лектор, журналіст), О.Дейч та інші [32].

Нічого дивного у тому, що очолив студію О.Вознесенський. За його сценаріями у період 1911 – 1921 рр. поставлено понад 20 фільмів («Німі свідки» (1914), «Королева екрана» (1916), «Цар Микола II, самодержець всеросійський» (1917) та інші). Він автор численних публікацій у пресі, в яких порушував проблеми розвитку кінематографа, його майбутнього. В одній із публікацій О.Вознесенський зізнавався, що вважає мистецтво екрана взагалі «вищим мистецтвом на сучасній

Керівник студії екранного мистецтва О.Вознесенський.

художній арені» [33]. «...мистецтво екрана, вся суть його – є шукання правди, нутра, справжньої душі людської, – йшлося в іншій публікації, – шукання того, що ніколи не буває ні брехливим, ні вульгарним» [34]. 1924 р. у Києві вийшла друком книга «Искусство экрана», де найповніше викладені його погляди на «десяту музу», зокрема на підготовку кадрів: акторів, сценаристів, режисерів.

О.Вознесенський вважав, що актором кіно може бути будь-яка людина, котра визначила зміст і межі своїх внутрішніх «я» та вивчила техніку екранного виконання, тобто виявлення цих «я» [14, с.113].

Через те, що кіноапарат знімає, власне, не нашу зовнішність, а «нутро», то для екрана не можна «перетворюватися», для екрана потрібно «виявляти» себе – бути, а не грати. Що обширнішим буде кожне таке «виявлене» «я», що більше їх усвідомить у собі людина – «самих незвичайних, глибоких, потайних, полярних, розумових, вольових, фантастичних» [14, с.118], – то більшим буде загальний масштаб «вияву», отже діапазон доступних ролей ширшатиме, і вона ставатиме більш професійним актором.

У кіно головна діюча особа людина, а тому, слушно зазначав О.Вознесенський, кінематографічну освіту, насамперед, «необхідно починати людиною і продовжувати людиною, і часто, можливо, завершувати людиною», тобто «пізнати людину з початку до кінця» [14, с.116]. Пізнати людину – це, насамперед, пізнати і «виявити» себе: «у русі, у рості, у своїй мінливості, в усіх своїх потайних і явних

можливостях, докопатися до всіх своїх «я», котрі ще не проявилися назовні...» [14, с.117].

Аби підготувати себе до діяльності в якості екранного актора, необхідно розвинути такі дані, як здатність не грати, високі розумові здібності, волю, відчуття ритму (творче поєднання ритму рухів актора – суб'єктивного – з ритмом дії, якого вимагає сценарій – об'єктивного), фантазію, смаки, природність поведінки перед кіноапаратом, постійно займатися самоосвітою [14, с.119-124].

Викладач студії екранного мистецтва М.Євреїнов

О.Вознесенський – представник психологічного напрямку у кіномистецтві. Від екранного виконавця він вимагав правдивості у зображенні свого героя, вживання в образ, виступав проти штампів при виконанні ролей. Завдання актора – «бути, а не здаватися. Не показати, не зобразити, а пережити і виявити... виявити відповідне сценарію переживання» [14, с.124]. Аби не зображувати почуття свого екранного героя, а переживати їх, актор повинен оволодіти методом, який О.Вознесенський назвав «думки-почуття». Чимало спільного тут з підготовкою акторів за системою К.Станіславського. Навіть назва. Коли у розмові О.Вознесенський розповів про свій метод, що його використовував на заняттях у студії екранного мистецтва, К.Станіславський зауважив, що в своїй системі накопичення переживання він застосовував той же метод, котрий називав трохи по-іншому – «почуття-думка» [14, с.142].

Думки і почуття – як властивості людського мозку – не можуть існувати самостійно, відокремлено одне від одного, вони тісно пов'язані. Саме цей тісний взаємозв'язок – ключ, аби викликати в актора від-

Викладач студії екранного мистецтва Г.Пасхалова

повідний психологічний стан. З цією метою О.Вознесенський на заняттях із студійцями використовував прийом «умовляння», тобто приводив їх до психологічного стану, що його вимагав сценарій. Проте застосування «умовляння» обмежене навчальними заняттями. В умовах же зйомок актору доведеться самому доводити себе до відповідного психологічного стану, тобто застосовувати вже прийом «самоумовляння». Змусити себе переживати можна також і за допомогою відповідного музичного супроводу.

Техніку актора кіно О.Вознесенський розглядав як складне явище, що поділяється на техніку внутрішнього оволодіння образом, техніку індивідуально-зовнішньої дії та техніку загального ритму виконання, зазначаючи при цьому, що основу техніки екранного актора складає «внутрішня динаміка людини», а отже саме її розвитку необхідно приділяти найбільше уваги [14, с.130 - 131].

Уже зазначалося, що у заяві Ю.Давидова на адресу Головного управління у справах мистецтв і національної культури про відкриття у Києві студії екранного мистецтва йшлося також про підготовку авторів (сценаристів) та режисерів кіно. Логічно зробити припущення, що ці дві категорії (особливо перша) у документі з'явилися зовсім невипадково і не без допомоги О.Вознесенського. Упевненості додає той факт, що сам О.Вознесенський – кінодраматург, автор численних сценаріїв до фільмів. А також його книга, що містить низку рекомендацій з під-

готовки вищезгаданих фахівців.

Так, на питання, як треба писати сценарій, О.Вознесенський відповідає, що, насамперед, необхідно мати чітку, завершену ідею, не нав'язувати її глядачеві, а зуміти підвести до її нормального сприйняття. Потім – знайти і деталізувати образи діючих осіб, «життя, вчинки, думки і слова яких при фабульній взаємодії і є органічним вираженням задуманої ідеї» [14, с.29]. Необхідно також бути вимогливим до мови сценарію тощо.

Викладач студії екранного мистецтва С.Кузнецов

Досить часто кінодраматургу доводилося спілкуватися з режисерами, які ставили за його сценаріями фільми. І хоча стосунки ці не завжди складалися однаково, вони були взаємокорисними, збагачували творців фільму. Завдання режисера, зауважує О.Вознесенський, – «виявити ідею автора в художніх формах на екрані... зробити так, аби «мораль» п'єси подана була глядачеві... непомітно, але «смачно»... зробити образи автора... живими і впевненими...» [14, с.97].

І до сьогодні чимало думок, висловлених О.Вознесенським, особливо щодо виховання екранних акторів, не втратили своєї актуальності.

Актором широкого діапазону, майстром перевтілення був викладач міміки С.Кузнецов. Театрознавець О.Дейч (він також викладав у студії) писав про майстерність перевтілення С.Кузнецова, коли той виступав ще на сцені театру «Соловцов»: «Київські театрали, постійні гості артистичного фойє, нерідко пошивалися у дурні, коли, протискуючись крізь натовп, до них підходив незнайомий дід з сивою бородою, протягував тремтячу руку і вимовляв деренькучим голосом кілька вітальних слів.

Виявлялося, це не хто інший, як чудово загримований Степан

Викладач студії екранного мистецтва В.Юренєва

Кузнецов, який до невпізнанності змінив свою зовнішність, того вечора він грав тургенєвського нахлібника.

Іноді по театральному фойє жваво підстрибувала рудоволоса молода людина з рум'яними щічками, у форменному віцмундирчику. Це був той же Кузнецов, який прийняв образ забавного юнака Вікентьєва із гончаровського «Обриву».

А цей розбухлий від пива і горілки джентльмен сумнівного вигляду, з хриплим голосом і смішними манерами? Так це той же Кузнецов у ролі старого Дулітла із «Пігмаліона» Шоу.

А ось ледве волочить за собою ліву ногу, розслаблений аристократ граф Манчині із п'єси Андреєва «Той, хто отримує ляпаси». Ось... витончена, дещо ексцентрична і фривольна англійка із дурного і сміховинного фарсу «Тітка Чарлея».

Все це – той же Степан Кузнецов.

...силою свого обдарування він викликав до життя сценічні образи, створюючи їх за власною інтуїцією, не користуючись ніякими джерелами, окрім свого досвіду і своїх спостережень» [35].

На відміну від С.Кузнецова, інша представниця театру «Соловцов» – В.Юренєва – не була актрисою перевтілення. Власне, вона до цього й не прагнула, а всіх своїх героїнь «пропускала» крізь призму власного світобачення. Юренєва – актриса складного психологічного

рисунку, яка вміла створити образ не лише за допомогою слів, але навіть тоді, коли текст був незначний або зовсім відсутній – за допомогою пластичних засобів [36]. Останнє – створити образ без слів – ставало у великій нагоді при вихованні саме екранних виконавців. Адже на той час кіно ще було «німе», що для багатьох акторів сцени ставало нездоланною перешкодою. Яскравим свідченням таланту В.Юренєвої стала «драма без слів» О.Вознесенського «Сльози», що її поставив на сцені театру «Соловцов» К.Марджанов. Протягом усієї вистави, що тривала близько трьох годин, глядачі не почули жодного слова, хоча добре розуміли почуття і навіть думки акторів. Зауважимо, що за цією п'єсою у 1914 р. режисером «Акціонерного товариства О.Ханжонков» Є.Бауером знято однойменний фільм, в якому зіграла талановита актриса.

В.Юренєва цілком відповідала тому типу актриси німого кіно, яких прагнув виховувати О.Вознесенський. Чимало спільного в обох митців можна помітити і в питаннях виховання кінокадрів. Працюючи зі студійцями, актриса також звертала увагу на той факт, що майбутньому кіноактору необхідні знання людської психології: «Актори німого кіно повинні, звичайно, вміти «говорити» своїм мовчанням на екрані, вміти вести діалог поглядами, передавати внутрішній стан за допомогою пози, вміло користуватися жестами, рухами...» [37, с.24]. Специфіка акторської роботи, на думку В.Юренєвої, полягала «у щирості, органічності гри, без театральщини, велике значення має імпровізація, первинний вираз почуттів» [37, с.24].

Авторитетом у студійців користувався режисер, драматург, теоретик та історик театру М.Євреїнов, який викладав режисуру. Він сповідував принцип, що людині властивий природжений інстинкт театральності. А тому, власне, все у житті, здавалося, такі різні речі, як весілля і похорон, є всього-на-всього проявом театральності, котра притаманна всім – від дітей і до людей літніх.

Цікаві його погляди і на майбутнє кіно та театру. Ще в 1916 р. у книзі «Театр для себя» він прогнозував злиття, появу на їх базі нового мистецтва, котре уособлюватиме так званий радіотеатр – у сучасному розумінні телебачення. Залишився при своїх поглядах М.Євреїнов і через більш, як півтора десятка років, будучи вже на еміграції, і коли в кіно прийшов звук. Він писав, що «ці світи (кіно і театр. – прим. Р.Р.) йдуть назустріч один одному» [38]. Ось який у розумінні М.Євреїнова

Об-во „Художественный Экранъ"

Свидѣтельство.

Выдано сіе свидетельство ________________ въ томъ, что он___ прослушал___ курсъ Студіи экраннаго искусства въ 1918-19 г.г. (теорія и практика) по слѣдующимъ предметамъ: искусство экрана, игра для экрана, мимика, гримъ, логика переживаній, техника движеній, ритмическая пластика, искусство режиссера, литература и музыка экрана.

Лекторами и преподавателями Студіи состояли: С. Т. Аббакумовъ, Ал. Вознесенскій, Ал Дейчъ, Н. Н. Евреиновъ, С. Л. Кузнецовъ, А. А. Пасхалова, А. А. Пашковская, П. М. Пильскій, А. М. Смирновъ, В. Л. Юренева.

Кіевъ, 10 апреля 1919 года.

Директоръ Студіи

Секретарь

Незаповнений бланк свідоцтва про закінчення студії екранного мистецтва

цей «радіотеатр»: «І хто прагне читання, знань і розваг тепер підуть не в бібліотеки, не в театри, а будуть отримувати їх у себе вдома: портативний радіовізійний апарат буде легко встановлений у будь-якій кімнаті, і на екрані з'являться яскраві тривимірні твори нового мистецтва. Це буде видовище, котре повністю відсуне на задній план чимало форм сучасного мистецтва – ревю, мюзик-хол та ін.

У себе в кімнаті, не встаючи з крісла, люди отримуватимуть повне задоволення своїх естетичних і театральних потреб» [39].

Отже немає сумнівів, що в особі М.Євреїнова студійці знайшли не лише професіонала своєї справи, а й людину з широким світоглядом.

У студії планувалося читати курси лекцій з техніки пластичних рухів (теорія Далькроза і Дельсарта), теорії музики для екрана, танців на екрані, літератури екрана, кіножурналізму, живопису екрана тощо. З цією метою велися переговори з відповідними фахівцями: професором Київської консерваторії Р.Глієром, журналістом М.Кольцовим, актором кіно І.Мозжухіним, актрисою балету та кіно В.Караллі та іншими [31]. Ке-

рівництво навчального закладу також прагнуло надати слухачам можливість відвідувати кінематографи (за домовленістю з їх власниками) «з художньо-педагогічною метою вивчення сучасного екрана» [40].

У другому, практичному семестрі, що розпочався у перших числах нового 1919 р., студійців (їх нараховувалося на той час 155 осіб) планувалося задіяти на зйомках «у спеціальних сценаріях студії» [41], зокрема у других і третіх ролях у п'єсі О.Вознесенського «Кара», роботу над якою призначили на січень, а головну роль доручили В.Юреневій [42].

Круговерть подій, коли влада у Києві часто змінювалася, на жаль, не дала змоги студії працювати спокійно. На її роботу безпосередньо вплинула й націоналізація товариства «Художній екран», на базі якого у 1919 р. зорганізовано кіновидавництво «Червона зірка».

Серед численних приватних кінонавчальних закладів студія екранного мистецтва посідала провідне місце, що зумовлювалося низкою чинників, з-поміж яких виділимо два головних: наявність досвідченого викладацького складу та відповідно виробничої бази. Варто взяти до уваги й прагнення керівництва «Художнього екрана» готувати у майбутньому кадри для кінематографа з кількох фахів. Зрештою, й той факт, що до студії набрали понад півтори сотні слухачів промовисто говорить про масштаби її роботи.

Протягом 1918 – 1919 pp. у Києві функціонувало товариство «Українфільма». Його найбільша активність припадає на 1918 р.

«Товариство «Українфільма» має на меті широке виробництво та розповсюдження ідейних та національних образів (фільмів. – прим. P.P.), головним чином, патріотичного та історично-героїчного напрямків... фіксувати на плівку всі більш-менш видатні події на Вкраїні, нашу географію, етнографію й індустрію. Вся діяльність товариства «Українфільма» має й матиме напрямок чисто культурно-просвітній на національному грунті», – зазначалося у доповідній, адресованій Головному управлінню у справах мистецтв і національної культури Української Держави [43, арк.60].

Тісні контакти підтримувало керівництво «Українфільми» з кінематографічною секцією Головного управління у справах мистецтв і національної культури. Йдеться, зокрема, про наміри відкрити у Києві культурно-просвітній кінотеатр та лабораторію при ньому. Саме це планувала власними силами зробити кінематографічна секція. Запла-

Удостовѣреніе
выдано
Кузнецову
Евгенію Николаевичу
въ томъ, что он состоитъ на
Кинематографическихъ курсахъ
Г. Г. Азагарова.
Кіевъ Марта м. 30 дня 1919 г.
Дирекція
№ 154.

Свідоцтво, видане Є.Кузнецову, про навчання на кінематографічних курсах Г.Азагарова (м.Київ)

нованого здійснити однак не вдалося у зв'язку з тим, що Мала Рада Міністрів на своєму засіданні ухвалила рішення передати цю справу недержавним установам [44, арк.15]. Вибір упав на два приватних товариства – «Лібкен і К°» та «Українфільму». Від обох отримали попередню згоду. Проте «Лібкен і К°» зажадало аж 10 мільйонів карбованців! «Українфільму» ж влаштувала більш скромна сума – 64900 крб одноразового асигнування на облаштування, робоче приладдя тощо і 87100 крб щорічно на утримання кінотеатру й лабораторії, спеціально виділена для цієї справи бюджетно-фінансовою комісією [44, арк.16]. Керівництво товариства не лише погодилося на пропозицію кінематографічної секції, але й зі свого боку зобов'язалося безкоштовно проявляти плівку, зняту операторами секції, виготовляти фільми та робити написи до них.

«Українфільма» також мала наміри готувати кадри для національного кінематографа, а саме – «учителям або іншим діячам, яких командирує Головне управління у справах мистецтв і національної культури, дати можливість практикуватися й набувати технічного знання у справі кіномистецтва» [43, арк.60].

Після ліквідації Гетьманату (середина грудня 1918 р.) товариство проіснувало ще вісім місяців – аж до середини серпня 1919 р.! Його ліквідація відбулася на засіданні президії Народного комісаріату освіти УСРР [45, арк.48].

На початку січня 1919 р. у Києві відкрилися кінематографічні кур-

си Г.Азагарова, котрий був сценаристом, режисером та актором. Він працював в «Акціонерному товаристві О.Ханжонков» та «Товаристві Й.Єрмольєв», де за його безпосередньої участі створено близько тридцяти фільмів. Серед них: «Іспанське непорозуміння», «Покараний Антоша» (перший виступ у комедії В.Холодної), «Полум'я неба» (всі 1915), «У буйній сліпоті пристрастей», «А щастя було поруч» (1916), «Андрій Кожухов» (1917) та інші.

Зважаючи на фахи кінематографістів, запрошених у якості викладачів, а це були кінодраматург Л.Нікулін, режисер і художник М.Вернер, режисер І.Сойфер, художник І.Суворов, оператори А.Станке та Ф.Васильєв [46], – прагнули готувати тут, імовірно, не лише акторів.

Значно розширилася інформація про навчальний заклад, коли вдалося натрапити на документ того часу, який отримували учні курсів: «Посвідчення видане Кузнецову Євгену Миколайовичу про те, що він перебуває на кінематографічних курсах Г.Г.Азагарова» [47]. Далі – місце і дата видачі: «Київ. 30 квітня 1919 р.», порядковий номер – «154» та підпис керівника – Г.Азагарова.

Вражає й розмах підготовки, особливо, якщо зробити припущення, що посвідка з номером 154 не остання. Такі масштаби на той час мала лише студія екранного мистецтва. Щоправда рівень викладання у ній був вищим, а матеріальна база кращою. Ради справедливості зазначимо: такої кількості слухачів курсів певною мірою досягнуто за рахунок входження до їх складу практичної кіностудії О.Дранкова.

У справі готування кадрів для «сьомого мистецтва» від Києва прагнула не відставати й Одеса. Навчальні заклади існували, наприклад, при акціонерному товаристві «Торговельний дім «К.П.Борисов і К°», кінематографічних фабриках А.Сибірякова та Д.Харитонова.

«Торговельний дім «К.П.Борисов і К°» засновано у 1918 р. Він включав фабрику з виробництва кінофільмів, прокатну контору та кіностудію. Протягом 1918 – 1919 рр. на кінофабриці знято шість картин.

А ось, що повідомляла місцева преса про кіностудію: «При фабриці кінематографічних картин «Торговельного дому «К.П.Борисов і К°» відкривається кіностудія (школа кіноартистів). Запис проводиться протягом 14.00 – 16.00 в конторі торговельного дому по вул. Дерибасівській, 21, де фотографія «Рембранд». Завідувач студії – артист драматичного театру С.С.Ценін. Там же відбувається запис акторів-спі-

Оголошення про відкриття в Одесі кіностудії (школи кіноакторів) при фабриці кінематографічних картин Торговельного дому «К.П.Борисов і К°»

вробітників» [48]. Цікавий факт – до студії набирали не лише слухачів, але одночасно й педагогів.

Керівник студії – актор Московського камерного театру С.Ценін – був із числа тих митців, яких доля штовхала подалі від голодної Москви і від більшовиків, хоча зрештою і йому довелося прийняти нову владу і піти до неї на службу. Схожа доля була й у кінофабрики К.Борисова – у 1920 р. її націоналізували, і вона стала третьою складовою, на базі якої виникла Одеська кінофабрика.

У 1918 р. в Одесі створено художню кінематографічну фабрику, очолену місцевим театральним антрепренером А.Сибіряковим. Головним режисером сюди запросили режисера-оператора «Торино-фільм» А.Нікітіна, режисером – В.Черноблера, оператором – оператора «Торино-фільм» Е.Еске [49].

При кінофабриці, за адресою вул. Гаванна, б.13 (театр «Ампір») був відкритий запис до «першої практичної кіностудії». Заняття тут розпочалися 19 вересня. І хоча студія проголосила, що готує акторів, учні відвідували загальний, спеціальний, режисерський та фотооператорський класи. Серед навчальних дисциплін, зокрема, значилися: авторизація ролі й уривки кіноп'єс – В.Алінська, міміка – В.Черноблер, психологія руху і техніка павільйону – А.Нікітін (він же очолював студію), пластика – балерина М.Люзінська, фотооператорство – Е.Еске [50].

Уже зйомки двох перших фільмів кінофабрики – «Чорний Том» і «Ліловий негр» - відбувалися фактично лише за участю студійців А.Нікітіна. Про їх роботу над наступним фільмом залишив свої спогади

Керівник студії екрана (м.Одеса) П.Чардинін

письменник Л.Кармен: «Знову зйомка під кручею нашої дачі – я живу на Французькому бульварі – такому улюбленому московськими й одеськими кінематографщиками. Комбінують картини із «Затонулого дзвону» Гаупмана» [51]. Далі письменник зазначає, що лісовики й ельфи на зйомках – «учні кінематографічних студій». Очевидно, у цих зйомках брали участь не лише студійці А.Нікітіна, але й інших навчальних закладів.

В Одесі студію екрана відкрив і П.Чардинін, який у цей час перейшов працювати до Д.Харитонова. У своїй книзі «Кино в Одессе» А.Малиновський опублікував унікальне фото, датоване 1918 роком, на якому зображені керівник студії П.Чардинін з її випускниками. Книга містить ще один важливий документ – свідоцтво про закінчення студії. «Студія екрана, – читаємо вихідні дані у верхньому лівому куті, – заснована П.І.Чардиніним – директором і головним режисером кінематографічної фабрики Д.І.Харитонова в м. Одесі». Далі текст такого змісту: «Це свідоцтво видане учениці студії кінематографа П.І.Чардиніна Олександрі Павлівні Наза в тому, що вона прослухала повний курс студії. При перевірочному іспиті показала дуже добрі успіхи і за постановою художньої ради удостоєна атестату другого ступеня, що підписом і печаткою засвідчується. 15 вересня 1919 р.» [52]. Документ підписали директор студії П.Чардинін, викладач М.Арцибушева та секретар. На печатці

Керівник студії для підготовки кіноакторів (м.Ялта) Л.Риндіна

напис: «Студія екрана П.І.Чардиніна. Одеса».

Серед митців, які після приходу до влади більшовиків не поспішали повертатися до радянської Росії, воліючи за краще перечекати смутні часи і, як їм здавалося тоді, тимчасові, виявилася й відома актриса кіно Л.Риндіна, котра зупинила свій вибір на Ялті. А щоб у такий непевний час не залишитися без засобів для існування – у готелі «Ореанда» відкрила студію для підготовки кіноакторів [53, с.112].

Часті відвідини міста кінознімальними групами, постійне перебування тут фабрики відомого кінопідприємця О.Ханжонкова не залишали студійців без роботи. Вже на початку 1918 р. О.Ханжонков запросив учнів Риндіної на зйомки фільму детективного жанру «Лорд Дернлей», а одному з них – Волконському – доручив навіть головну роль [53, с.112].

Під час роботи над цією картиною стався цікавий випадок. На масштабну зйомку великосвітського балу, окрім акторів, запросили ще й місцевих жителів, які мали відповідні костюми. Під час репетиції до зали зайшло троє озброєних червоноармійців. Репетиція відразу ж припинилася й Ханжонкову терміново довелося пояснювати причину цього велелюдного «зібрання», особливо наявність на ньому «білогвардійців». Очевидно, пояснення задовольнило старшого – він відпустив своїх супроводжуючих і, відрекомендувавшись начальником військ Ялтинського району Нератовим, попросив дозволу залишитися – його цікавив процес кінозйомки [53, с.116]. Захопившись кінематографом, Нератов невдовзі успішно склав вступні іспити до акторської студії

Риндіної, вразивши присутніх майстерністю перевтілення. Подальша його доля склалася трагічно – восени 1918 р. він був застрелений денікінською контррозвідкою «при спробі до втечі» [6, с.168].

Практическая КИНО-СТУДІЯ

при первой въ России кинематогр. фабрикѣ А. О. Дранковъ и К°; при студіи классы: мимики, пластики, искусства экрана, сценаріевъ, литературы, музыки, игры и грима для экрана, а также специальный хореографическій отдѣлъ.

Составъ преподавателей: корифей русск. кинематогр. арт. Государств. театровъ

В. В. Максимовъ,

режиссеръ русск. драмы И. Ф. Шмидтъ, преподавав. Московск. театр. школы премьеры Моск. гос. балета Е. Ю. Андерсонъ и Л. Л. Новиковъ, извѣст. кинематогр. арт. примад. вѣнск. оперетты Корди Миловичъ, главн. режис. Deutsche-Cinema Bioskoph Густавъ Бееръ, арт. русск. драмы П. Г. Баратовъ, Татьяна Павлова, А. А. Плещеевъ, Анатолій Каменскій, литераторъ Вас. Регининъ.
Музыка экрана—дирижеръ Г. Я. Фестуари.

При студіи отдѣлы:

операторскій, лабораторный, съемочный подъ наблюд. директора фабрики А. О. Дранкова.

Запись слушат. произв. во времен. канцел. студіи ежедневно отъ 11—1 и 4—7, гост. Франсуа № 20.

Ближайшіе выпуски фабр.: Мазепа, Богданъ Хмѣльницкій.

Оголошення про набір слухачів до практичної кіностудії при кінематографічній фабриці О.Дранкова (м. Київ)

Ялта притягувала до себе багатьох представників «сьомого мистецтва». Ось що повідомляла місцева газета про чергову спробу організації кінонавчального закладу: «...днями відома у Москві діячка кінематографії З.О.Б. (імовірно, в ініціалах закралась помилка – йдеться, очевидно, про актрису кіно Зою Федорівну Баранцевич, що знімалася у фільмах фабрики О.Ханжонкова, а згодом, перейшла до українського кіно. – прим. Р.Р.), яка приїхала до Ялти, відкриває тут студію, що має на меті підготовку акторів екрана. До програми входять: пластика, міміка і сценічна виразність, грим, танці, фехтування, верхова їзда та інші види спорту тощо, постановка уривків із кінематографічних картин, участь у зйомках. Для занять запрошено столичних викладачів, серед яких С.В.Вермель (пластика і сценічна виразність). Нариси з історії культури і побуту читатиме літератор А.П.Воротніков. Для ознайомлення учнів з апаратом запрошується відомий художник-оператор» [54].

У вересні 1918 р. київська преса активно агітувала записуватися до практичної кіностудії при кінематографічній фабриці «О.О.Дранков і К°». Усі бажаючі мали змогу зробити це у готелі «Франсуа». Якщо вірити оголошенням, студія включала операторський, лабораторний та знімальний (логічно зробити припущення, що йдеться про ак-

торський. – прим. Р.Р.) відділи. Серед предметів викладання – міміка, пластика, мистецтво екрана, література, сценарій, музика, гра та грим для екрана «під особистим наглядом директора фабрики О.О.Дранкова» [55].

Відразу упадають в око деякі невідповідності. Візьмемо, для прикладу, суто технічний відділ – лабораторний – і спробуємо відшукати відповідні йому дисципліни – вони відсутні. Список викладачів оголошено такий, що складається сильне враження про наміри зробити переворот у справі підготовки кадрів: актор кіно та московського Малого театру В.Максимов; актор П.Баратов; актриса трупи М.Синельникова О.Полевицька; актриса Т.Павлова; з Великого театру – балетмейстер Л.Жуков та актори балету Є.Андерсон і Л.Новиков; режисери М.Євреїнов, Ю.Озаровський, І.Шмідт; художник та кінорежисер М.Вернер; кінодраматург А.Каменський; журналіст, драматург, критик та історик театру О.Плещеєв; літератор В.Регінін. Для упевненості Дранков посилив цей, і так уже зірковий склад, додавши прізвища іноземців – головного режисера німецького «Сінема Біоскоп» Густава Беєра та примадонни віденської оперети Корді Міловіч [56].

Окрім трьох, так би мовити, чисто кінематографічних відділів, з'являється ще один спеціальний – хореографічний. Цим, очевидно, й пояснюється наявність у переліку викладачів прізвищ представників балету. Це був черговий блеф – Є.Андерсон і Л.Новиков організували власну балетну студію в Одесі, і тому поспішили через пресу заявити про свою непричетність до дранковського дітища [57].

Одеські часописи також агітували за вступ до дранковської кіностудії, а викладацький склад фактично повторював київський. Якщо вірити оголошенням, то, наприклад, і В.Максимов, і О.Полевицька одночасно повинні були перебувати і в Києві, і в Одесі «під особистим наглядом... О.О.Дранкова». Щось подібне друкували і харківські газети. Реклама зробила свою справу – у Києві, Одесі, Харкові знайшлося чимало довірливих, котрі за будь-яку ціну бажали долучитися до «високого мистецтва», для котрих лаври «королів» і «королев» екрана не давали спокою.

Подібні махінації Дранков проводив і раніше, отож, попри значні заслуги перед «десятою музою» (взяти хоча б створення першого ігрового фільму «Понизова вольниця», зйомку Льва Толстого – кадри, що стали безцінними), переважна більшість істориків кіно ра-

дянського періоду давали йому досить негативну характеристику. І небезпідставно.

«Це, безумовно, найтиповіша і найяскравіша постать кінематографічного ділка дореволюційних років. – Зазначав, зокрема, історик кіно С.Гінзбург. – Невігластво, авантюризм, сумнівна порядність у веденні фінансових справ поєднувалися у ньому з незвичайною енергією, невгамовним прагненням розбагатіти, з готовністю ставити на карту все, досягнуте раніше, ради дуже сумнівного шансу на виграш» [1, с.50]. Інший дослідник – Р.Соболєв – також звертав увагу на авантюрний і спекулятивний характер діяльності кінопідприємця. «У нього було щось від гоголівського Ноздрьова: Дранков постійно ставав головним учасником різних непривабливих історій» [58].

Яким же чином працювали дранковські студії, хто в них викладав, і чи взагалі вони існували? Відповідь на останнє питання – ствердна. Зрозуміло, функціонували вони далеко не з оголошеною структурою (чотири відділи). Фактично ніхто з указаного переліку не викладав. В Одесі це були артисти драми Ливського – С.Ценін і Б.Черневський. У Києві цю функцію, ймовірно, виконувала Корді Мілович, яка дійсно прибула із Відня. Та вже на початку 1919 р. слухачі київської практичної кіностудії перейшли до кінематографічних курсів Г.Азагарова [59].

... Якщо О.Дранков мав намір створити у складі своєї практичної кіностудії спеціальний відділ – хореографічний, – то чому, наприклад, балетній студії не мати подібного відділу, але вже кінематографічного. На той час, коли кіномистецтво лише випрацьовувало свої виражальні засоби, це було цілком реально. Та й приклади були не такі вже й поодинокі. Узяти хоча театральну школу Є.Мочалової, до складу якої входили кінематографічні курси, або ж кіностудію при музично-драматичних курсах А.Тальновського. Тому нічого дивного, що функцію підготовки акторів кіно прагнула взяти на себе приватна балетна студія М.Арцибушевої. Керівник студії у зв'язку з «цілковитою неможливістю спокійно зайнятися мистецтвом у Москві» змушена була переїхати до Одеси [60].

Студія включала спеціальний клас, де майбутні актори опери, оперети, драми й кінематографа проходили курс практичних вправ з пластики і міміки, спеціально розроблений Арцибушевою [61].

Проводити підготовку кадрів для «сьомого мистецтва» прагнули не лише приватні студії, курси тощо або ж кінофабрики, які їх створюва-

ли, але й інші інституції. Так 1919 р. столична газета помістила оголошення про відкриття при Театральній академії студії екранної творчості, що мала готувати не лише акторів кіно, але й авторів, тобто сценаристів [62].

Аналіз функціонування кінонавчальних закладів, дисциплін, що в них викладалися, показує, що у переважній більшості готували вони екранних виконавців. Хоча у майбутньому деякі заклади прагнули розширити кількість спеціальностей. Так, завдання виховання акторів, сценаристів, режисерів поставила ще на етапі своєї організації студія екранного мистецтва. Виношувалися тут ідеї готувати й операторів. А ось О.Дранков, окрім акторського відділу, задекларував створення ще двох – операторського і лабораторного. Різноманітних фахівців кіно – драматурга, режисерів, операторів, художників – запросив до викладання на кінематографічних курсах Г.Азагаров. Значна увага режисерським і операторським дисциплінам приділялася і практичній кіностудії кінофабрики А.Сибірякова. Про намір готувати не лише акторів, а й сценаристів оголосила студія екранної творчості Театральної академії.

Таким чином, незважаючи на той факт, що керівники навчальних закладів віддавали перевагу вихованню актора, професії наймасовішої, чимало з них добре розуміли і необхідність підготовки фахівців інших художніх і навіть технічних спеціальностей, без яких кіновиробництво неможливе.

Витоки студій, курсів, шкіл, майстерень слід вбачати в подібних структурах театральних. Про це, зокрема, свідчить і той факт, що саме сценічні діячі, насамперед, докладали значних зусиль для виховання кадрів кіно, намагаючись створити у театральних навчальних закладах кіноструктури, такі як кінематографічні курси при театральній школі Є.Мочалової, кіностудія при музично-драматичних курсах А.Тальновського, студія екранної творчості Театральної академії, спеціальний клас балетної студії М.Арцибушевої.

Та навіть у суто «кінематографічних» навчальних закладах переважали педагоги, життя яких було тісно пов'язане з театром. І хоча з боку окремих кінематографістів існувала певна упередженість щодо можливості широкого залучення сценічних акторів у зйомках, загалом же працівникам театральним альтернативи у тогочасних кінозакладах не існувало.

Водночас, незважаючи на умовність театральної гри, яка у кіно

ставала значною перешкодою, сценічні діячі несли вихованцям кіностудій усе найкраще з надбань педагогіки театральної – її теорії та практики. Окремі з них чудово розуміли специфіку роботи актора екранного, адже вони не могли стояти осторонь нового і молодого мистецтва, принаймні залишатися до нього байдужими. Наприклад, В.Юренєва, С.Кузнецов, В.Янова, знімаючись у провідних ролях, ставали найактивнішими учасниками кінематографічних процесів.

Вищезгадані митці складають, власне, першу категорію викладачів. І хоча вони прийшли у кіно і працювали там досить успішно, проте їх основним місцем роботи залишався театр.

Інша категорія людей прийшла в кіно з театру на якийсь період або ж назовсім. Такі, на нашу думку, керівник студії кіномистецтва М.Бонч-Томашевський, І.Сойфер – запрошений до викладання на кінематографічних курсах Г.Азагарова та інші.

Нарешті, третя, найменш чисельна на той час група. Найбільш яскравий її представник – керівник студії екранного мистецтва О.Вознесенський. Сюди ж доречно зарахувати операторів: становлення їх майстерності проходило поза рамками театру.

Незважаючи на ряд недоліків процесу підготовки кінокадрів, не можна оминути того факту, що тут було й чимало позитивного. Досвід, набутий педагогами у ці роки, став у добрій нагоді в навчальних установах, що виникли згодом.

Недостатня джерельна база, на жаль, не дає змоги всебічно проаналізувати навчальні плани – в оголошеннях про відкриття студій, повідомленнях про їхню діяльність не завжди вказувалися навчальні дисципліни. Траплялися випадки, коли в оголошеннях з'являлися навчальні дисципліни, що не викладалися, або ж прізвища відомих митців, котрі там ніколи не працювали (практична кіностудія О.Дранкова). Однак навчальні предмети у переважній більшості студій, де виховували актора кіно, мало різнилися від театральних: міміка, пластика, сценічна виразність, вправи для фізичного розвитку тощо, власне, той фундамент, без якого неможливий ні театральний, ні екранний актори. До них додавалися предмети кінематографічні: гра для екрана, техніка екранної гри, психологія руху та інші, в основі яких лежали знову ж таки предмети театральні.

Тепер щодо фундаторів кіноосвітніх закладів та відповідних кіноструктур у театральних навчальних інституціях. Головним чином – це

приватні особи та акціонерні структури. До перших, на нашу думку, слід зарахувати театральну школу Є.Мочалової, балетну студію М.Арцибушевої, музично-драматичні курси А.Тальновського, спеціальну студію гри для кінематографа М.Бонч-Томашевського, студії для підготовки акторів Л.Риндіної та З.Баранцевич, кінематографічні курси Г.Азагарова.

Акціонерами-фундаторами були товариство «Художній екран», яке створило студію екранного мистецтва, «Торговельний дім «К.П.Борисов і К°», при якому функціонувала кіностудія. Кошти акціонерів, імовірно, містили кінофабрики А.Сибірякова, О.Дранкова, Д.Харитонова, які також утворили свої навчальні структури. З цього ряду, здається, дещо випадає студія екранної творчості Театральної академії.

Хотілося б звернути увагу на одній особливості утворення кінонавчальних структур. Вони рідко з'являлися як самостійні одиниці, частіше – у складі театральної навчальної структури або ж кіновиробничої. Останній варіант – «Художній екран», «Торговельний дім «К.П.Борисов і К°», кінофабрики О.Дранкова, А.Сибірякова, Д.Харитонова. Та ж Л.Риндіна скористалася тим, що в Ялті розгорнув свою кінофабрику О.Ханжонков. Спостерігається взаємовигідний тандем: кінофабрика-студія. Перша організовує навчальний процес, комплектує педагогічним складом, надає можливість теоретичні знання поглиблювати і закріплювати на практиці, нарешті, брати участь у зйомках. Проте й студія у боргу не залишалася: при проведенні зйомок, особливо масових сцен, людей практично набирали з вулиці, а отже доводилося виплачували їм певні кошти; при створенні студії необхідність у цьому відпадала – в найрізноманітніших сценах використовували учнів, яким до того ж, не треба було нічого за це платити. Слід нагадати, що учні студій також оплачували своє навчання, а це складало ще одну статтю прибутків кінофабрики.

Іноді до цих двох складових – кінофабрики та навчального закладу – додавалася ще третя – прокатна контора, як у випадку з «Торговельним домом «К.П.Борисов і К°». У результаті потенціал і можливості такої комплексної кінематографічної структури зростали, вона мала переваги перед конкурентами.

НА РАДЯНСЬКОМУ ҐРУНТІ

Встановлення в Україні радянської влади, з її широкомасштабними акціями націоналізації, здавалося б, одразу повинно було кардинальним чином вплинути на функціонування недержавних кінонавчальних закладів у напрямку негайного згортання і заборони їх роботи. Проте цього не сталося. Зазначені структури продовжили своє існування майже до середини 1920-х рр., що, безперечно, заслуговує на увагу дослідників. Існування немалої кількості шкіл, інститутів, студій екранного мистецтва підтверджує й О.Вознесенський [14, с.108].

Які основні чинники сприяли збереженню, трансформації старих студій і виникненню нових в умовах нового суспільно-політичного устрою? Відразу зазначимо: існує кілька чинників і впливали вони порізному. Аби з'ясувати їх, спробуємо розглянути деякі аспекти стосунків нової влади та «десятої музи».

Перший прихід більшовиків в Україну на початку 1918 р. суттєво на кінематограф не вплинув. Та й незабаром під тиском німецько-австрійських військ, запрошених Центральною Радою, більшовицьким військам довелося вертати назад. «Зимою та весною 1918 року радянській державності було так само мало справ до кінематографа, як і в перші післяреволюційні тижні, слушно зазначає російський історик кіно В. Лістов – Більш невідкладні і масштабні акції постійно відтісняли «десяту музу», ставили її в становище несуттєвого придатку революційної повсякденності» [16, с.45].

Зате на початку наступного року, коли більшовицькі війська вдруге окупували Україну, вітчизняний кінематограф зазнав значних змін. Достатньо пригадати, що 1919 р. у Харкові створено Всеукраїнський кінокомітет, який з метою розширення пропагандистської бази відразу ж розпочав активну діяльність, спрямовану на підпорядкування «сьомого мистецтва».

Кількість постанов, розпоряджень, виданих кінокомітетом, чимала. «Про облік кінематографічної та фотографічної промисловості» – один з перших таких документів. Він зобов'язував усіх власників електротеатрів, ілюзіонів, кінопрокатних контор, кіношкіл, фотографічних фабрик, складів і магазинів, технічних контор тощо, які обслуговували кіно- та фотопромисловість, протягом двох тижнів зареєструвати свої структури в обліково-контрольному відділі кінокомітету; отримати інструкції по обліку своїх товарів, їх подальшому прокату, про-

дажу, використанню. Постанова також забороняла продавати, витрачати, вивозити не лише з Києва, а й перевозити з одного складу на інший у межах міста кіноапаратуру, кіноплівку тощо без особливого на те дозволу кінокомітету. Вся кіноплівка (негативна і позитивна) підлягала негайній здачі (щоправда, обіцялася компенсація). Власників кінотеатрів зобов'язали представляти на попередній перегляд відділу цензури та рецензій кінокомітету фільми, призначені для демонстрації. Винні у невиконанні постанови підлягали суду військово-революційного трибуналу, а їх майно – конфіскації. Підписав цей документ голова Всеукраїнського кінокомітету А.Аркатов [63].

Здавалося, постанова мало впливала на функціонування кінонавчальних закладів – їх керівників зобов'язували лише пройти процедуру реєстрації. Ситуація однак ускладнювалася тим, що ці структури нерідко створювалися при акціонерних кінотовариствах (як от студія екранного мистецтва акціонерного товариства «Художній екран»), кінофабриках, ліквідація, націоналізація або зміна статусу яких, як правило, ставала причиною розпаду створених ними студій. Навчальні заклади, котрі функціонували як окремі структури, були більш стійкими до всякого роду соціально-політичних потрясінь.

Та в окремих випадках дія офіційних документів зазнавала певних обмежень. Чимало фахівців дореволюційного кіно з різних міркувань перейшли на бік радянської влади (щоправда, згодом дехто, усвідомивши, що залишатися в «країні рад» означає постійно наражатися на небезпеку, обрав життя на еміграції). Тому логічно припустити, що на перших порах особисті зв'язки вносили значні корективи у стосунки офіційної влади, репрезентантом якої виступав Всеукраїнський кінокомітет, і кінематографічних кіл, – бо нерідко обидві сторони представляли люди, які добре один одного знали.

Скажімо, яким чином пояснити той факт, що у 1919 р. протягом кількох місяців після вступу до Києва більшовицьких військ тут досить успішно функціонували кінематографічні курси Г.Азагарова? Виявляється, і голова Всеукраїнського кінокомітету А.Аркатов, прізвище якого стояло під розпорядженнями цього відомства, і керівник курсів Г.Азагаров свого часу працювали в Товаристві Й.Єрмольєва. А 1916 р. тут навіть вийшов фільм «Учора я вас бачив уві сні», поставив який А.Аркатов, а одну з головних ролей – князя Тигрова – зіграв Г.Азагаров. Не зайвим буде пригадати і той факт, що серед членів пра-

вління кінокомітету були й прізвища інших дореволюційних кінорежисерів – М.Вернера та І.Сойфера, – які також отримали запрошення від Г.Азагарова викладати на його курсах. Очевидно, це не єдиний приклад подібної співпраці між кінематографістами, які протягом певного часу хоча й перебували у різних таборах, але спільного минулого не забували. Цьому фактові однак існує й інше пояснення: у нової влади руки не завжди доходили до кіноосвітніх закладів, які не мали ні плівки, ні апаратури. Отож, і реквізувати було нічого.

Позитивно вплинула на загальногосподарське становище у державі, у кінопромисловості зокрема, нова економічна політика (неп), проголошена у березні 1921 р., що прийшла на зміну воєнному комунізму. Останній довів до руїни народне господарство і до зубожіння широкі верстви населення.

Поява платоспроможного глядача дала поштовх розширенню мережі прибуткових кінотеатрів. Кінопромисловість почала підніматися з руїн. Історик кіно М.Лебедєв наводив дані, що внаслідок непу до осені 1923 р. російська кінематографія у своїх «прокатній та театральній частинах» була відбудована десь на 30 – 40% від її дореволюційного рівня [64, с.153]. Логічно зробити припущення, що в Україні, куди після жовтня 1917 р. з більшовицької Росії разом з обладнанням емігрувало чимало кінематографістів, ці показники виглядали принаймні не гіршими.

Зростала і популярність фільмів, хоча відбувалося це значною мірою за рахунок імпортованих картин. З'явилися нові екранні кумири, наслідувати яких прагнуло чимало молоді. Реалізувати мрії про акторську професію, на думку багатьох, можна було вступивши до якогонебудь кінонавчального закладу, які в нових економічних умовах були не такою вже й рідкістю. Заплатити за навчання багатьом давала змогу певна заможність, характерна для часів непу.

Один з головних чинників «живучості» кінонавчальних закладів криється також у відсутності до 1923 р. в Україні будь-якої конкуренції з боку держави у сфері підготовки кінокадрів. Цей «кіноосвітній вакуум» необхідно було чимось заповнити. Що й зробили кінонавчальні недержавні заклади.

Тенденції до кіноосвіти недержавного спрямування поглиблювалися й загальним станом мистецької освіти, яка в цей час, за визначенням І.Врони, була «здезорганізована, здеморалізована і

збита хвилею великого відступу... відступу аж до спроб визнання приватної школи» [65]. Власне, і держава у цей час ще не мала значного впливу загалом на мистецтво, і тому певний час воно розвивалося автономно.

Нарешті, наявність державних кінонавчальних закладів ще не гарантувала, що за ринкових відносин їхні приватні конкуренти відразу ж припинять спротив. Підтвердженням тому стала ситуація у Росії. Незважаючи на той факт, що ще у 1919 р. у Москві утворено Держкіношколу (майбутній ВДІК. – прим. Р.Р.), а 1920 р. у Петрограді – Інститут екранного мистецтва, протягом кількох років тут успішно діяли недержавні заклади, наприклад, курси екранного мистецтва при кінематографічній конторі «Кино-Север» у Петрограді та інші.

Вирішити проблему на користь держави можна було або шляхом створення сильної навчальної установи, конкуренції з якою не витримала б жодна з приватних студій, або ж в адміністративному порядку. Та зробити це було не так уже й легко. Багатьом бракувало єдності навіть щодо того, якою взагалі має бути державна навчальна структура. Зокрема, кінодраматург і критик В.Туркін дотримувався такої думки: «Кіношкола повинна бути, насамперед, школою технічною, інженерною. Основа кінематографії – техніка. Тому основним відділенням у школі повинне бути відділення, що готує операторів і лаборантів. На базі такого відділення вже можна створити постановочні майстерні, бо друге, що повинна дати кіношкола, – це інженери-художники (режисери, декоратори-архітектори). І лише потім, на основі методів постановочної роботи, відповідно до її вимог і запитів повинен проводитися відбір матеріалу акторського і його навчання» [66].

Не вдаючись до обговорення поданої класифікації на художні і технічні кадри, зрозуміло одне: підготовку акторів кіно (а саме їх прагнули готувати в приватних студіях) автор не вважав завданням держкіношколи найближчого майбутнього. А це також не сприяло підвищенню конкурентоспроможності державних структур у галузі готування кадрів кіно.

Узагалі слід відзначити певну недовіру до спеціальних державних навчальних структур. Наприклад, побутувала думка, мовляв, існуючі в СРСР державні навчальні заклади у зв'язку з відсутністю необхідних матеріальних засобів і викладацького складу не в змозі підготувати кваліфікованих кінопрацівників; вихід з даної ситуації вбачався у ві-

дрядженні за кордон найбільш досвідчених кінопрацівників, а після повернення – окремих осіб залучити до викладання [64, с.180].

До цього додамо ще й відсутність певних, випробуваних часом, систем підготовки акторів. Отож, характерною ознакою того часу було не лише існування державних і недержавних кіношкіл, а й різних за методикою підготовки акторів. Бракувало єдності і в середині навчальних установ. Це ілюструє приклад московської Держкіношколи. Історик кіно М.Лебедєв згадував: «Ще тривали суперечки: кіно – мистецтво чи лише техніка? А якщо мистецтво, то до чого ближче – до театру чи іншого мистецтва? Якщо до театру, то до якого – МХТ, Ме-йєрхольда чи пантоміми і балету? Від відповідей на ці питання залежала методика навчання. Ні серед педагогів, ні серед студентів не було єдиної думки навіть в основному і головному. Школа дискутувала, розпадалася на «партії» [67, с.335]. Суперечки відбувалися головним чином між двома угрупованнями, котрі уособлювали, з одного боку, В.Гардін, з іншого, Л.Кулєшов, який очолював навчальну майстерню. Перший розумів, що природа акторської майстерності і в кіно, і в театрі одна, хоча у німому кіно визначальними є зовнішні чинники: пластика актора, його виразність, міміка, жест. А звідси – прагнення поєднати педагогічний досвід, набутий протягом тривалого часу у театрі, з принципами «живописно-монтажного» кінематографа, створити «синтетичну» систему виховання екранного актора. За це супротивники Гардіна нарекли його «театральщиком».

Кулєшов вважав, що «кінонатурників», аби вони змогли зовнішніми засобами точно відтворити задані емоції і почуття, необхідно навчати ритміці, пластиці, акробатиці, а не переживанню чи мистецтву перевтілення.

Це призводило до того, що «боротьба між «гардіновцями» і «кулєшовцями» пронизувала все життя школи. Дискусії спалахували під час занять, на перервах, показових вечорах, після переглядів етюдів. Школу лихоманило. Відносне заспокоєння наступало, коли з Кінокомітету надсилали чергове замовлення на агітфільм і та чи інша майстерня переключалася на зйомки» [67, с.336].

Боротьба не стихла навіть після того, як В.Гардін переїхав до Ялти. Цього разу за методи виховання зійшлися той же Л.Кулєшов і художник В.Ільїн, який заступив Гардіна на посаді директора школи. Супе-

речка, зрештою, завершилася тим, що Кулєшов разом зі своєю майстернею покинув навчальний заклад.

Незважаючи, що внаслідок суспільно-політичних, економічних потрясінь значна кількість працівників дореволюційного кіно опинилася на еміграції, чимало все ж прийняло нову владу і пішло з нею на співпрацю. Кінематографісти останньої категорії – режисери, сценаристи, актори, оператори – і склали основу педагогічного персоналу навчальних закладів, що існували протягом перших років радянської влади. Це невипадково, бо протягом Громадянської війни, коли кіновиробництво зазнало значних руйнацій, а отже його продуктивність була дуже низькою, нові кінопедагоги з'явитися не могли.

У 1922 р. до правління ВУФКУ поступила заява, датована 14 липня, від І.Іванова з проханням дати дозвіл на відкриття у Харкові школи екранного мистецтва. «Беручи до уваги, що у найближчому майбутньому передбачається інтенсивна робота по виробництву кінокартин в Україні, і що для цього виробничо-технічний персонал не володіє достатніми силами організованої і кінематографічно грамотної акторської маси, – писав, зокрема, І.Іванов, – я, враховуючи, з одного боку, наявність мого кінематографічного досвіду, а з іншого – присутність нині у м. Харкові кіноактора і режисера М.Салтикова, прошу вашого дозволу на відкриття мною спільно з Салтиковим у м. Харкові школи екранного мистецтва» [68, арк.7].

До навчальної програми школи орієнтовно мали входити історія театру і кінематографії, міміка, мімодрама, кіносцена, теорія техніки сцени й екрана, пластика, гімнастика, танці, грим, техніка зйомки.

ВУФКУ не заперечувало проти організації кінонавчальної структури і направило лист з позитивною резолюцією на адресу Головпрофосу для прийняття остаточного рішення [68, арк.6]. З вищесказаного логічно зробити припущення, що кіноосвіта для щойно організованого ВУФКУ була справою мало знаною. Отож, аби уникнути зайвих клопотів, можливо, і вирішено було дати зелене світло.

Деяку інформацію про кіноосвітні структури можна почерпнути і з періодичної преси тих часів. Щоправда, на відміну від попередніх років, газети і журнали значно рідше вміщували повідомлення такого роду.

Журнал «Театр» повідомляв про відкриття у Києві художньої майстерні екранної творчості, очолюваної О.Оскаровим і М.Полянським. Розпочати роботу майстерні планувалося у перших числах лютого [69].

Передбачалося, що М.Полянський викладатиме систему Дельсарта. У майстерню також запросили Л.Войтоловського (психофізіологія жесту і міміка), М.Брантмана (мімодрама, стиль і жест), Ланге (пластика і балет), С.Сорочана (проходження уривків), Ігнатьєва (декоративний клас), Собченка (фотоклас) [70].

За радянських часів поновила свою роботу і студія екранного мистецтва, оголосивши у 1923 р. про набір слухачів. Газета «Пролетарская правда» інформувала своїх читачів про цю подію: «Заняття у студії екранного мистецтва (при театрі ім. Шевченка) розпочнуться 11 червня вступною лекцією О.Вознесенського на тему «Мистецтво завтрашнього дня – кінематограф». 12 червня в студії відбудеться перша бесіда про мистецтво екрана. Бесіду веде актриса Юренєва, яка приїхала з Москви» [71]. Студія ставила за мету підготовку акторів кіно. Крім добре знайомих викладачів – О.Вознесенського, В.Юренєвої – з'являються й нові – оператор А.Майнс, художник С.Зарицький, режисер А.Лундін.

Навчальний заклад закінчили актори: Д.Федоровський, який, зокрема, знімався у фільмах «Остап Бандура», «Лісовий звір», «П.К.П.», «Укразія», «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», Т.Брайнін («Лісовий звір», «За чорне золото», «Сон Товстопузенка», «Арсенальці» та ін.), Д.Ердман («Остап Бандура», «Укразія», «Лісовий звір», «Марійка» та ін.); режисери художнього і документального кіно: Л.Бодик (фільми «Зміна росте», «Шлях вільний») – він же був другим режисером в О.Довженка; О.Уманський («Новели про героїв-льотчиків», «Народження людини» та ін.).

У Києві студія діяла недовго – вже на початку 1924 р. у Петрограді з'явилися оголошення про прийом на короткотермінові курси екранного мистецтва при кінематографічній конторі «Кино-Север», які очолював усе той же О.Вознесенський, а викладали М.Євреїнов, В.Юренєва та інші [72, арк.2].

Незважаючи, що пройшло майже три десятиліття з часу винайдення кінематографа, молоде мистецтво продовжувало черпати творчі кадри з театру. Чимало театральних фахівців ставало кінопедагогами, іноді навіть кінонавчальні структури створювалися при театральних закладах. Так, 28 січня 1924 р. у Києві розпочалися заняття на кінофакультеті при театральній майстерні ім. Г.Михайличенка. За рекомендаціями профспілок, комнезамів та інших організацій подібного спрямування туди зарахували близько 80 осіб [73].

Передові митці усвідомлювали, що підготовка актора кіно неможлива без нових підходів, урахування кращого з досвіду театрального, зокрема системи К.Станіславського. Саме «мистецтво переживання», як називав свою систему сам К.Станіславський, і мало лягти в основу виховання акторів у кінематографічній студії, що її планувала 1924 р. відкрити у Києві актриса і сценарист, учениця К.Марджанова З.Баранцевич.

«Всебічно враховуючи наближення моменту відродження радянського виробництва в області кінематографії у формах нових, а також і нашу бідність художніми і технічними силами, – йшлося, зокрема, у проханні про відкриття кінонавчального закладу, що у лютому 1924 р. поступило до Наркомосу, – студія ставить собі за мету підготувати і випустити кваліфікованого кіноактора, підготовленого до створення серйозної психологічної або соціально-психологічної кінодрами» [74, арк.171].

В основу роботи по кіномистецтву в студії мала лягти згадувана теорія К.Станіславського (метод переживання), яка у трактуванні керівника студії звучала, як «метод-спосіб-засіб знайти зовнішній образ і зовнішнє відображення заданим по п'єсі або сценарію психологічним характерам чи окремим душевним рухам шляхом породження у собі відповідних душевних станів за допомогою чи то пригадування з особистого досвіду духовного життя, чи то уяви, що більш або менш вільно оперує з даними досвіду в широкому розумінні цього слова» [74, арк. 171].

Статут визначав, що прийом до кіностудії проводиться безперешкодно. По завершенні трьох місяців призначаються перші іспити для з'ясування здібностей, зовнішніх і внутрішніх даних, індивідуальності кожного із студійців. До подальшого проходження курсу допускаються лише особи, які успішно пройшли дані іспити. Предмети, що викладаються, обов'язкові для вивчення всіма без винятку студійцями.

Увесь навчальний процес поділявся на три періоди (курси) по шість місяців у кожному. Кожен період дорівнював навчальному року. По його завершенні призначалися іспити. Особи, які прослухали три курси й успішно витримали іспити, випускалися із школи з отриманням відповідного посвідчення.

Навчальну установу, йшлося в статуті, очолює правління у складі директора-адміністратора і представника від студійців. Уся адміні-

стративна робота і внутрішній розпорядок доручається адміністрації, котра несе відповідальність за їх успішне виконання.

Викладачі разом з виборними представниками від студійців складають педагогічну раду, котра вирішує основні питання внутрішнього життя, висуває зі свого складу екзаменаційну комісію для проведення іспитів. Перед початком навчальних занять педагогічна рада обговорює і затверджує програму кожного з предметів. Рада збирається у кінці кожного місяця, за винятком випадків, що потребують термінового вирішення. Якщо хто-небудь зі студійців учинить проступок, що дискредитує і підриває авторитет студії, педагогічна рада вирішує питання про подальше перебування цієї особи у стінах студії. Рада висуває зі свого складу голову та секретаря. Перший призначає і веде засідання ради, другий завідує і керує її справами [74, арк.171].

Фінансово студія існує на кошти, що складаються з одноразового грошового місячного внеску студійців. Кожен студент платить щомісячно за навчання 10 рублів. З цих коштів оплачується вартість приміщення, праця викладачів тощо.

Заняття відбувалися шість разів на тиждень. Усього у навчальному році – 576 академгодин.

На першому курсі (навчальному році) вказувалися предмети: фізкультура, пластика, танці, ритмічна гімнастика, грим, основи кіноакторського мистецтва, теорія кіномистецтва, практичні заняття, імпровізація, технічні умови зйомки, костюм, декорації, політграмота. Сюди також необхідно додати не менш, ніж два рази на місяць перегляд визначних картин з наступними доповіддю та дискусією.

Протягом другого навчального року проводиться зйомка готових уривків і сценаріїв. Не менше двох разів у студії влаштовується показовий вечір для преси, зацікавлених установ і осіб. Паралельно роботі проводиться перегляд нових картин з наступною доповіддю викладача та дискусією. Після проведення іспитів екзаменаційна комісія розподіляє студійців по групах відповідно до амплуа та індивідуальних даних [74, арк. 172].

Нарешті, впродовж третього навчального року проходили: роботу над постановкою нових сценаріїв, техніку кінематографа, декоративне мистецтво в кіно, практичне вивчення виробництва картин (монтаж, лабораторія), фізкультуру, пластику, музичні кіноетюди, ритмічну гімнастику, а також самостійні роботи студійців по написанню сценаріїв [74, арк. 173].

...Розглядаючи особливості функціонування недержавних кіноосвітніх структур за радянської доби, необхідно звернути увагу, що прагнули готувати в них акторів, на відміну від попередніх студій, які принаймні декларували бажання вести підготовку інших фахівців у галузі кіномистецтва. Якоюсь мірою цей факт можна пояснити занепадом кінопромисловості в Україні внаслідок Громадянської війни. Коли кіновиробництво фактично відсутнє, це призводить до зниження потреби, скажімо, у режисерах чи сценаристах. У той же час попит на професію актора існував власне постійно – значною мірою його диктував не так стан розвитку кінематографії, як бажання багатьох людей стати «зірками» екрана. Тобто професія актора була, так би мовити, більш стійкою до різного роду потрясінь: політичних, економічних, соціальних. Не останню роль у цьому процесі відігравали масовість самої професії та наявність відповідного педагогічного складу. Інші професії кінопрацівників не були такими масовими, а підготовка відповідних спеціалістів вимагала суттєво відмінних підходів і викладацького складу.

Після завершення на території України масштабних бойових дій, з початком непу з'явилися сприятливі умови для відкриття навчальних кінозакладів, у тому числі й приватних. Саме інституції приватного спрямування становлять переважну більшість кіноосвітніх установ: школа екранного мистецтва І.Іванова та М.Салтикова, художня майстерня екранної творчості О.Оскарова та М.Полянського, кінофакультет при театральній майстерні ім. Г.Михайличенка, кіностудія З.Баранцевич. Не зовсім підпадає під визначення приватної хіба-що «друга» студія екранного мистецтва.

Проте, незважаючи на частку недержавного капіталу у цих закладах, безсумнівно одне – у порівнянні зі своїми попередниками їх права вже були новою владою обмежені. Це стосувалося й студентського складу. Держава прагнула, аби у всіх навчальних закладах частка молоді так званого пролетарського походження постійно зростала, що обумовлювалося необхідністю готувати акторів для роботи в нових ідеологічних умовах. Вводилися й нові дисципліни, наприклад, політграмота, що для студій 1916 – 1919 рр. не було властивим.

Необхідно також звернути увагу ще на одну відмінність цих інституцій, а саме на зростання частки педагогів, добре знайомих з кіновиробництвом. Найдосвідченіші з них: кінодраматург О.Вознесенсь-

кий, режисер А.Лундін, актори М.Салтиков, З.Баранцевич, М.Полянський, оператор А.Майнс, художник С.Зарицький та інші. У результаті процеси кіноосвіти набувають «кінематографічного» ухилу, з'являється певний досвід виховання кадрів для кіно, відповідно і результати, коли випускники досягають певних успіхів. Однак серед педагогів залишалося чимало й діячів сценічних, а, наприклад, при театральній майстерні ім. Г.Михайличенка створюється кінофакультет.

• • •

Здавалося, за такої кількості навчальних кінозакладів наша держава на тривалий час повинна була б бути забезпеченою принаймні акторами кіно. На жаль, цього не сталося, не кажучи вже про інші спеціальності, як-от режисери, сценаристи, оператори. Можна стверджувати, що в даному разі не спрацював закон переходу кількості в якість – численним недержавним кіноосвітнім закладам не вдалося значною мірою зрушити рівень вітчизняної кінематографії, не кажучи про її піднесення... У чому ж головні причини цих невдач?

По-перше, зародження кіноосвіти в нашій державі, початковий її період співпали у часі і просторі з потрясіннями – суспільними, політичними, економічними. Навчальні заклади також зазнавали дії руйнівних факторів. Україна перебувала в епіцентрі цього пекла. Скажімо, тільки-но налагодилося функціонування навчальних закладів у 1918 р., тобто за правління гетьмана П.Скоропадського, як на зміну приходить Директорія, а за нею – більшовики, потім денікінці... У результаті все зазнає кардинальних змін.

В умовах Першої світової війни, коли бойові дії велися на чужій території, чітко працювали державні установи, високими темпами розвивалася й кінематографія. Під час Громадянської війни (а саме України була чи не головним її епіцентром) розвиток кінематографії гальмувався – внаслідок внутрішньої нестабільності згорталася робота місцевих кінофабрик, а це не кращим чином позначалося і на функціонуванні більшості кіноосвітніх структур.

Друге. Загальновідомо, що підготовка кадрів для кінематографа неможлива без поєднання теорії з практикою. Часто студії створювалися при наявності кіновиробничих потужностей. Але тандем «кіновиробнича установа-кіноосвітня структура» у результаті частих змін

влади не завжди був тривалим. Це неминуче приводило до того, що студійцям ніде було на практиці закріплювати отримані теоретичні знання. Як наслідок – «учні шкіл і кіностудій залишалися теоретиками екрана, не спроможними втілити в практику свої знання і своє мистецтво» [14, с.108]. Виняток становить хіба що «друга» студія екранного мистецтва, випускники якої отримали призначення на Одеську кінофабрику і досягли там загалом непоганих результатів.

Третя причина – у молодості самого «сьомого мистецтва», яке тільки зводилося на ноги, ще не випрацювало своїх власних виражальних засобів, а тому лише одиниці педагогів уявляли, яким чином готувати професійні кадри. Чимало викладачів зверталися до театрального досвіду, мало враховуючи специфіку кіно. «У більшості кіношкільних програм ми бачимо або предмети театральні... або предмети циркові... але майже не бачимо предметів екранного мистецтва, екранної творчості, екранної підготовки. Готують акторів або акробатів, але не готують виконавців для екрана», – не без іронії зазначав усе той же О.Вознесенський [14, с.109].

Нарешті, четверта причина: поступово починають створюватися, ставати на ноги і набувати досвіду державні установи, котрі перебирають на себе функції підготовки кадрів. Кіноосвітні структури з'являються у складі державних навчальних закладів мистецького спрямування: Харківського музично-драматичного інституту, Київського художнього інституту, Київського театрального технікуму, а також як окремі установи: Державні курси кінематографії та Державний технікум кінематографії ВУФКУ в Одесі. Останній, маючи необхідні педагогічний склад, зв'язки з виробничою базою, де студенти мали змогу проходити практику та стажування, і що важливо – підтримку з боку керівництва української кінематографії, а також пріоритет у працевлаштуванні своїх випускників, залишав невеликі шанси недержавним кіноосвітнім закладам.

Відповідно змінюється ставлення до приватних структур з боку керівників вітчизняного кіно, хоча до заборони їх діяльності справа не доходить. Промовистими у цьому сенсі є слова головного редактора ВУФКУ О.Досвітнього: «Кіностудії, кінофакультети, що існують в Україні, – все це поки ще несерйозні установи. Це, скоріш, залишки старого кіно... Для нашої мети вони не можуть слугувати і повинні будуть або померти природно, або, після відбірної операції, частково влитися в майбутній кінотехнікум чи кіноінститут» [75].

Та все ж, підбиваючи підсумки кількарічного функціонування цих

кінонавчальних закладів, необхідно констатувати факт значного їх впливу (йдеться, насамперед, про загальнопедагогічний досвід) на кіноосвітні процеси. Власне, закладався підмурівок, на якому вже на початку 1930-х рр. постане чітка система підготовки кадрів, що й символізуватиме завершення етапу становлення кіноосвіти в Україні.

Підсумовуючи все вищесказане, зазначимо, що у даній роботі на основі аналізу численних архівних матеріалів, публікацій у пресі тих часів, окремих наукових праць досліджені передумови, особливості виникнення перших кінонавчальних закладів в Україні; вивчені особливості функціонування закладів недержавного спрямування: до революції, впродовж 1917 – 1919 рр. – у часи боротьби за державну незалежність, а також після приходу в Україну радянської влади; досвід окремих педагогів. Очевидно, що вивчення діяльності кіноосвітніх установ не може завершуватися цією публікацією. Вона хоча й заповнила чимало білих плям в історії вітчизняного кінематографа, проте сама тема повністю себе ще не вичерпала. Відтак проведення перспективних досліджень вбачається у напрямку продовження пошуків, а також за рахунок розширення хронологічних рамок проблеми.

Географічно робота охопила лише чотири міста: Київ, Одесу, Харків, Ялту. Вони мали найбільш розвинуту кінопромисловість, що й зумовило появу в них навчальних закладів. Однак картина буде неповною, якщо не брати до уваги інші міста – великі й малі. Ці дослідження можуть скласти ще один напрямок.

---

[1] *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – 456 с.

[2] *Шимон А.А.* Начало кинообразования // *Шимон А.А.* Страницы биографии украинского кино. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 123–140.

[3] *Слободян В.Р.* Актор і кіно: Становлення акторського мистецтва в українському радянському кіно. – К.: Наукова думка, 1975. – 136 с.

[4] *Слободян В.* З історії кіноосвіти // Новини кіноекрана. – 1972. – №11. – С.7; Її ж. Кіноосвіта: з минулого – в майбутнє // Кіноосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Матеріали науково-практичної конференції. – К., 2000. – С. 38–40.

[5] *Жукова А.Е., Журов Г.В.* Кинематографическая жизнь столицы Советской Украины: Документальное эссе. – К.: Мистецтво, 1983. – 151 с.

[6] *Михайлов В.* Хозяева кинематографа // *Михайлов В.П.* Рассказы о кинематографе старой Москвы. – М.: Материк, 1998. – С. 104–245.

[7] *Пуха Л.Г.* Кінематограф і Лесь Курбас. – Черкаси: Сіяч, 1999. – 107 с.; Її ж. Витоки української державної кінематографії: (Від літа 1917 – до літа 1918 р.) // Доповіді та повідомлення IV Міжнародного конгресу україністів (Одеса, 26–29

серпня [1999 р.]): Секція «Мистецтвознавство». – Одеса – К.: Вид. Асоціації етнологів, 2001. – Кн.2. – С. 670 – 679.

[8] *Росляк Р.* Біля витоків кіноосвіти в Україні // Мистецтво екрана . – Вінниця: Глобус-прес, 2001. – Вип. 1. – С. 49–62; Його ж. «Українфільма» // Кінотеатр. – 2001. – № 3. – С. 23–24; Його ж. Сліди незвичної еміграції // Кіно-театр. – 2001. – № 5. – С. 14 –15; Його ж. «Українська одіссея» Олександра Дранкова // Кіно-театр. – 2002. – № 6. – С. 34–35; Його ж. Студія екранного мистецтва // Мистецтвознавство України. – 2001. – Вип. 2. – С. 269–273.

[9] *Росляк Р.* Передумови та особливості виникнення перших кінонавчальних закладів в Україні // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2002. – № 1. – С. 94–101; Його ж. З історії кіноосвітніх закладів в Україні (1916–1919 рр.) // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2002. – № 2. – С. 83–90.

[10] *Бонч-Томашевский М.* Перспективы нашей кинопромышленности // Театрал. – К., 1919. – № 1 [1–2 января]. – С. 8–9.

[11] Цит.за: *Теплиц Ежи.* История киноискусства. 1895-1927 / Пер. с польского В.С.Головского. – М.: Прогресс, 1968. – 336 с.

[12] *Вишневский В.Е.* Художественные фильмы дореволюционной России: (Фильмографическое описание). – М.: Госкиноиздат, 1945. – 192 с.

[13] *Albus.* Беда экрана // Театральная жизнь. – К., 1918. – № 31. – С. 18–19. – (Экран).

[14] *Вознесенский А.С.* Искусство экрана: Руководство для киноактеров и режиссеров. – К.: Сорабкоп, 1924. – 145 с.

[15] *Albus.* Об артомании: (К сезону «студий», «академий» и «школ») // Киевское эхо. – 1919.– 8 (21) сентября. – (Театры).

[16] *Листов В.С.* Россия. Революция. Кинематограф: К 100-летию мирового кино. – М.: Материк, 1995. – 176 с.

[17] Национализация В.Максимова: [Ред.ст.] // Мельпомена. – Одесса, 1918. – №27. – С. 17.

[18] *Гольденвейзер А.* Из киевских воспоминаний (1917–1920 гг.) // Революция на Украине по мемуарам белых / Сост. С.А.Алексеев, под ред. Н.Н.Попова. – М. – Л.: Госиздат, 1930. – С. 44.

[19] Музыкально-драматические курсы свободного художника А.М.Тальновского: [Ред.ст.] // Киевский театральный курьер. – 1916. – 10 января.

[20] Объявление о наборе в музыкально-драматические и оперные курсы с отделением киностудии А.М.Тальновского // Киевская мысль. – 1917. – 1 сентября.

[21] Объявление о киностудии при музыкально-драматических курсах А.М.Тальновского // Киевская мысль. – 1917. – 8 сентября.

[22] Рекламное объявление о киностудии при музыкально-драматических курсах А.М.Тальновского // Театральная жизнь. – К., 1918. – № 25 (22 сентября). – С. 3.

[23] Объявление о проведении вступительных испытаний в специальной студии игры для кинематографа // Киевская мысль. – 1917. – 13 мая.

[24] Объявление об открытии студии киноискусства // Театральная жизнь. К., 1918. – № 11 [19 апреля]. – С. 5.

[25] Объявление об открытии студии киноискусства // Театральная жизнь. – К., 1918. – № 18 [9 мая]. – С. 4.

[26] В киностудии М.Я.Орлова-Табачникова состоялся выпуск... // Театральная жизнь. – К., 1918. – № 20. – С. 15.

[27] Общество «Художественный экран»: [Ред.ст.] // Наш путь. – 1918. – 20 (7) ноября. – (Экран).

[28] Экран на Украине: [Ред.ст.] // Куранты искусства, литературы, театра и общественной жизни. – К., 1918. – № 7. – С. 17.

[29] Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України), ф. 2201, оп. 5, спр. 24, арк.10.

[30] Студия экранного искусства: [Ред.ст.] // Куранты искусства, литературы, театра и общественной жизни. – К., 1918. – № 10. – С. 17.

[31] Студия экранного искусства: [Ред.ст.] // Последние новости (вечерние). – К., 1918. – 10 сентября (28 августа). – (Театр).

[32] Студия экранного искусства: [Ред.ст.] // Наш путь. – К., 1919. – 7 января (1918. – 25 декабря). – (Экран).

[33] *Вознесенский А.* Высшее искусство // Журнал журналов. – Пг., 1916. – № 45. – С. 4.

[34] *Вознесенский А.* Искусство экрана // Театральная жизнь. – К., 1918. – № 26. – С. 6.

[35] *Дейч А.И.* Степан Леонидович Кузнецов. 1879–1932. – М. – Л.: Искусство, 1947. – С. 4– 5.

[36] *Дейч А.И.* Голос памяти. – М.: Искусство, 1966. – С. 48.

[37] *Слободян В.Р.* Актор і кіно. Становлення акторського мистецтва в українському радянському кіно. – К.: Наукова думка, 1975. – 136 с.

[38] *Евреинов Н.* О новом феномене искусства // Киноведческие записки. – 1994. – № 23. – С. 11.

[39] *Евреинов Н.* Театр будущего // Киноведческие записки. – 1998. – № 39. – С. 45 – 46 / Передрук з: Евреинов Н. Театр будущего // Наша заря. – Шанхай, 1930. – 1 января.

[40] Студия экранного искусства: [Ред.ст.] // Последние новости (вечерние). – К., 1918. – 3 октября (20 сентября). – (Мир экрана).

[41] Студия экранного искусства: [Ред.ст.] // Наш путь. – К., 1919. – 7 января (1918. – 25 декабря). – (Экран).

[42] В январе в Киев приглашена сниматься для экрана В.Л.Юренева... // Вечер. – 1918. – 9 декабря.

[43] ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 1, спр. 62.

[44] ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 199.

[45] ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, спр. 788.

[46] В ближайшее время в Киеве под редакцией Г.Г.Азагарова начинает выходить киногазета... // Наш путь. – К., 1918. – 10 декабря (27 ноября).

[47] Посвідчення Є.М.Кузнецова про навчання на кінематографічних курсах Г.Г.Азагарова, видане 30 квітня 1919 р. – Архів Р.В.Росляка.

[48] Объявление об открытии киностудии // Театральный день. – Одесса, 1918. – 20 (3) июня.

[49] В Одессе организовалась и приступила к съемкам... // Маленькие одесские новости. – 1918. – 15 (2) августа.

[50] Объявление об открытии первой практической киностудии // Южная мысль. – Одесса, 1918. – 27 (14) августа.

[51] Цит. за: Островский Г.Л. Одесса, море, кино: Путеводитель. – Одесса: Маяк, 1989. – С. 37.

[52] Копія свідоцтва про закінчення студії екрана П.І.Чардиніна, виданого 15

вересня 1919 р. О.П.Наза // *Малиновский А.В.* Кино в Одессе: Путеводитель по кинотеатрам старым и новым. – О.: Астропринт, 2000. – С. 31.

[53] *Ханжонков А.А.* Первые годы русской кинематографии. – М. – Л.: Искусство, 1937 (Репринтная копия). – М., 1997. – 176 с.

[54] Нам сообщают, что на днях...// Ялтинский вечер. – 1919. – 2 октября. – (Театр и музыка).

[55] Объявление о практической киностудии А.Дранкова // Последние новости (утренние). – К., 1918. – 11 сентября (29 августа).

[56] Объявление об открытии в Киеве практической киностудии А.Дранкова // Новости дня. – К., 1918. – 21 сентября. – (Театр и музыка).

[57] На днях в Одессе дирекцией В.И.Снарского открывается в театре «Гротеск» балетная студия...// Одесский листок. – 1918. – 23 (10) ноября. – (Театр и музыка).

[58] *Соболев Р.П.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. – М.: Искусство, 1961. – С. 17.

[59] Сегодня открытие кинематографических курсов Г.Г.Азагарова... // Наш путь. – К., 1919. – 21 (8) января. – (Театральная хроника).

[60] В ближайшие дни в Одессе занятия в студии М.А. Арцыбушевой... // Театральный день. – Одесса, 1918. – 21 сентября (4 октября).

[61] Объявление о наборе слушателей в балетную студию М.А. Арцыбушевой в Одессе // Театральный день. – Одесса, 1918. – 12 (25 сентября).

[62] Студия экранного творчества: [Ред.ст.] // Вечерние вести – К., 1919. – 6 (19) сентября. – (Театр).

[63] Обязательное постановление Всеукраинского кинематографического комитета Народного комиссариата просвещения №1 «Об учете кинематографической и фотографической промышленности» // Вісті (Известия). – 1919. – 28 марта.

[64] *Лебедев Н.А.* Кино – его история, его возможности, его строительство в Советском государстве. – М.: Красная новь, 1924. – 216 с.

[65] *Врона І.* Мистецька освіта на Україні за 1922 рік // Шляхи мистецтва. – Харків, 1923. – № 5. – С. 65.

[66] *Туркин В.* Лучше поздно, чем никогда: Еще, еще и еще раз о киношколе // Кино. – М., 1923. – № 4/8. – С. 20.

[67] *Лебедев Н.* К истории ВГИКа (1919–1930) // К истории ВГИКа. Книга I (1919-1934). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. – М.: ВГИК, 2000. – С. 331–349.

[68] ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1568.

[69] В начале февраля в Киеве открывается «Художественная мастерская экранного творчества»... // Театр. – К., 1923. – № 3/4. – С. 9. – (Кинохроника).

[70] Киностудия в Киеве: [Ред.ст.] // Фото-кино. – Харьков, 1922. – № 1. – С. 22. – (Хроника).

[71] Занятия в студии экранного искусства... // Пролетарская правда. – К., 1923. – 8 июня. – (Хроника искусств).

[72] Російський державний архів літератури та мистецтва, ф. 2247, оп. 1, спр. 24.

[73] Відкриття кінофакультету: [Ред.ст.] // Барикади театру. – К., 1924. – № 4/5. – С. 15. – (Хроніка загальна).

[74] ЦДАВО України, ф. 166, оп. 3, спр. 740.

[75] *Досвитный О.* Пути работы ВУФКУ // Известия. – Одесса, 1924. – 25 июля.

Олександр БЕЗРУЧКО
кінознавець

ТВОРЧЕ НАВЧАННЯ РЕЖИСЕРІВ І АКТОРІВ НА КИЇВСЬКІЙ КІНОФАБРИЦІ В 30-40 РОКАХ ХХ СТОРІЧЧЯ

У 1934 році розпочалося реформування кіноосвіти в Радянському Союзі – спочатку у Всесоюзному (на той час Вищому) державному інституті кінематографії (ВДІКу), а наступного року і в Київському державному інституті кінематографії (КДІКу) змінили форму навчання кінорежисерів. Замість режисерського факультету при інституті, куди могли потрапити випускники шкіл і робфаків, було відкрито Режисерську академію (РА) в Москві і Вищі кінорежисерські курси (ВКРК) в Києві, куди могли потрапити навчатися лише люди із вищою освітою і трьохрічним стажем творчої роботи.

Одним із чинників реформи кіноосвіти була розробка і впровадження в життя концепції заснування кінематографічного міста, так званого «радянського Голівуду», із розвиненою інфраструктурою і замкненим циклом виробництва. Про важливість цього проекту може свідчити той факт, що Довженко навіть перервав своє лікування в Сочі, аби прийняти участь в комісії, яка розробляла можливість виникнення кіноміста [1].

Для рекордної кількості зйомок високоідейних фільмів і нормального функціонування інфраструктури «Радянського Голівуду» потрібно було достатню кількість висококваліфікованих митців: «Перша черга кіноміста вимагатиме 110 режисерів, 110 асистентів...» [2].

Керівництво ГУКу на чолі із Шумяцьким розробляло ідею перекваліфікації творчих працівників: письменників у сценаристів, театральних режисерів – в режисерів кіно, тощо.

РЕЖИСЕРСЬКА ЛАБОРАТОРІЯ НА КИЇВСЬКІЙ КІНОФАБРИЦІ

З 1935 по 1938 роки на Київській кінофабриці існувала режисерська лабораторія (РЛККФ), метою якої, зважаючи на вищеназване, Олександр Петрович Довженко, як керівник і організатор її, вважав опанування театральними режисерами і акторами тонкощів режисури художнього фільму.

З огляду на довженківський пріоритет практичного навчання, або передачу досвіду від майстра учням в умовах реального кіновиробництва, яке О. Довженко задекларував перед слухачами РА ВДІКу, навчання в режисерській лабораторії повинно було відбуватися під час роботи над фільмом «Щорс».

У травні 1935 року Довженко відкрив у Києві, куди він приїхав з Москви для «вивчення матеріалів, пов'язаних з життям і діяльністю М.Щорса» [3], власну режисерську майстерню, в яку «залучив до роботи на студії молодих режисерів, переважно діячів української театральної культури» [4].

У недрукованому раніше архівному документі вдалося розшукати розповідь О. Довженка про передумови її створення: «Коли я був у Москві, то до мене підійшов тов. Хміль (директор Кіноінституту) і просив мене, щоб я погодився викладати, вести кафедру режисерів у передбачуваній кіноакадемії в Києві. Він це запропонував, мотивуючи тим, що в Кіноінституті режисерський факультет повинен бути закритий і замість нього повинна відкритися кіноакадемія» [5].

У КДІКу О. Довженку довелося б більше займатися теорією за жорстко встановленими нормами [6], що було не характерно для митця, а тому він відмовив: «Я вважаю, що в академії повинні читати лекції академіки і склад учнів повинен бути більш підібраним. Я сказав, що якби були курси, то я може бути читав би» [7].

Не зважаючи на фактичну відмову, студенти – кінорежисери КДІКу не залишилися поза увагою Олександра Петровича Довженка, про що свідчать спогади Суламіф Цибульник [8] і Тимофія Левчука [9].

Хміль хотів залучити Довженка до викладацької діяльності у КДІКу, а тому «через якийсь час він мені заявив, що дійсно будуть курси і на ці курси будуть підбиратися люди з всієї України – краща молодь» [10].

Олександр Довженко

Це були «дворічні режисерські курси на двадцять п'ять слухачів для працівників мистецтва з вищою освітою і трьохрічним творчим стажем» [11].

О. Довженко розумів, що під час створення «Щорса» присвятити себе лише педагогіці не зможе, а тому найкращим варіантом виховання молодих режисерів вважав не за студентським партами, а на знімальному майданчику: «Якби мене звільнили від постановки картини або доручили мені ваше виховання, я міг би класти хліб вам прямо до рота. Але я не маю можливості це робити. Тому я думаю про те, як забезпечити виховання довірених мені людей в умовах виробничої роботи» [12].

Тобто, головним акцентом в педагогічній методі О. Довженка була практика, а найбільш повно це могло бути реалізовано лише на кінофабриці: «Я вважаю, що вірніше було б територіально розмістити академію на кінофабриці чи ж побудувати спеціальний будинок академії-фабрики. Розумієте, товариші, набагато легше навчатися, якщо кімната, у якій ви знаходитеся, є переглядовим залом, а не звичайною аудиторією. Ось-де був би встановлений екран, а ті двері вели б в ательє. Тоді всяка лекція могла б будуватися на практичному матеріалі. Ми переглядали б шматки фільму, розбирали б їх. Захочеться якийсь кадр розглянути докладніше – зупинили його на екрані, а потім довели б, чому він повинний бути на півтора метра більшим чи меншим. Ми могли б проаналізувати весь ритм фільму"[13].

Цю особливість педагогічного уподобання О. Довженка зрозумів директор Київської кінофабрики і «хрещений батько» Олександра Пе-

тровича в кінематографі Павло Федорович Нечеса, який не менше Хмеля був зацікавлений в поверненні Довженка на Україну, а тому в травні 1935 року, спираючись на спогади Володимира Галицького, на кінофабриці розпочався набір молодих театральних режисерів в особливу майстерню під керівництвом Олександра Довженка.

Приводів для такої майстерні було багато: в кіно прийшов звук, актор повинен розмовляти, а тому цілком логічно, що в кіно вирішили залучити театральну режисуру, яка знала технологію сценічної мови. Та все ж, за словами В. Галицького, була ще одна, найголовніша причина – у Довженка, який знімав на «Мосфільмі» «Аероград» були побоювання з приводу свого повернення до Києва, а «ця майстерня служила додатковим козирем в руках тодішнього директора студії П.Ф.Нечеси» [14], який, зважаючи на нещодавно знайдені архівні документи, організував набір театральних режисерів до майстерні Довженка без участі в іспитах Олександра Петровича. «Коли я приїхав через кілька місяців – з обуренням згадував Довженко, – то я побачив на кінофабриці, на одних із дверей кімнати вивіску «Режисерська майстерня Довженка». Я дізнався, що в цій майстерні читаються лекції. Хто читає і які люди. І чому моя майстерня? Коли я запитав Нечесу, що це значить, то він відповів: – Ну, що ж робити? Курси відкрити в нас немає коштів! Хай буде твоя майстерня» [15].

В газеті Київської кінофабрики «За більшовицький фільм» один із цих театральних режисерів Кропивний згадував, що коли «студія широко оповістила про прийом людей до режисерської лабораторії, до кіностудії прийшли з театру 8 режисерів, в числі їх і я, на перекваліфікацію» [16].

Головною особливістю педагогічного методу О. Довженка було не викладання, а виховання: «Для мене прийнятне виховання молоді, але я повинен сказати свою думку з цього приводу. Якби я міг як професор режисури викладати будь-якій кількості студентів свою дисципліну, то я не можу таку ж кількість виховувати» [17].

О. Довженко вважав абсолютно неприпустимим виховувати тих, кого обирав не він, а тому звернувся до голови РНК П. Любченка з проханням провести повторні вступні іспити із вже набраних студентів: «Я сказав, що людей я не знаю і важко взагалі знати, хто буде майбутнім майстром. І я прошу дати мені право прийняти в мою студію саму обмежену кількість людей – приблизно 6 осіб. Коли я проробив-

ши з цими людьми, через два роки випущу з них трьох режисерів, те це буде велика справа» [18].

Керівництво вважало, що потрібно взяти більше учнів, аргументуючи тим, що «якщо дійсно з 6 осіб виявиться багато негарних, візьміть 8 – 10. Навіть добре б було, якби ви взяли 12 – 15 і потім через півроку буде видно, може бути доведеться, дізнавшись здібності цих людей, замінити деяких новими» [19].

Довженко погодився взяти в майстерню десять учнів і «приступив до добору людей» [20] серед театральних режисерів, які вже формально потрапили до його майстерні і добре відомих йому випускників режисерського факультету КДІКу. Невдовзі О. Довженко проголосив: «Я організую в студії «Українфільму» майстерню і на протязі двох років підготую не менше чотирьох нових режисерів» [21].

Унікальним видається документ з приватного архіву онуки режисера – лаборанта В.С.Довбищенко О.А.Пазенко: «До тов. Довбищенко (Прізвище, на відміну від надрукованого тексту написано від руки Авенаріусом – прим. О.Б.).

В зв'язку з тим, що керівник режисерської майстерні при Київській кінофабриці режисер О.П.Довженко до останнього часу був зайнятий в Москві на зйомках кіно – фільму «Аероград» вступні колоквіуми для осіб, що вступають до режмайстерні перенесено на серпень місяць ц.р.

Приїзд режисера О.П.Довженка чекаємо цими днями. Просимо бути напоготові, щоб після нашого телеграфного повідомлення негайно прибути до м. Києва.

Присутність ваша для творчого ознайомлення з Вами в Києві обов'язкова під час перебування на Київській кінофабриці режисера О.П.Довженка.

Всі витрати, що будуть пов'язані для Вас з переїздом до Києва кінофабрика бере на себе.

Секретар приймальної комісії Авенаріус» [22].

Довженко «в день приїзду відвідав Київську кінофабрику» [23] не тільки для отримання матеріалу про «Українського Чапаєва», що збирали для нього вся Україна; але й, не в останню чергу – для ознайомлення з абітурієнтами своєї майбутньої майстерні. До нових вступних іспитів викладання у набраній без його участі майстерні Довженко «заборонив, тим більше, що програма навіть перед іспитами зі мною не була узгоджена» [24].

Після попереднього творчого відбору Олександр Довженко допустив до іспитів осіб вісімнадцять [25]: вісім театральних режисерів, що встигли деякий час формально побути «учнями Довженка» та десятьма випускниками режисерського факультету КДІКу та ВДІКу, які на той час працювали на кінофабриці асистентами. Для яких режисерська лабораторія повинна була стати післявузівською освітою.

Спеціально для О. Довженко побудували двохповерховий будинок, який і зараз є на студії: це «Щорсівській» павільйон», в якому планувалося, окрім зйомок, ще й проводити навчання режисерів – лаборантів.

Навчання в цій режисерській майстерні (лабораторії) О. Довженко планував провадити на таких засадах:

1. «В основу роботи я хочу покласти метод практики» [26]: «Скільки грошей погубив «Українфільм» на порочні, немічні, нікому не потрібні фільми! Якби п'яту частину можна було витратити на проби, на практичну роботу початківців при гарному художньому керівництві! Скільки було би знахідок! Але навіть якби ми мали хоча б одну «знахідку» у рік – і те вигідно. Невже уже всі кіногенії усього величезного Радянського Союзу виявлені і зібралися на кінофабриках? Невже вони не розкидані ще десятками по всій країні» [27].

2. «Кінорежисеру не потрібно довго учитися. Шкідливо учитися п`ять років. Я думаю, що досить для підготовки учитися один рік, а потім братися до справи. Інакше учень засушується, але усе знає, знає в якого режисера які помилки, і... виявляється чиїмось епігоном» [28].

3. Мінімум теорії, максимум практики: «Треба зменшити до мінімуму різні дисципліни – затички вільних годин і весь вільний час – кинути на виробничу практику для того, щоб студенти могли зробити дві – три картини і потім вийти на фабрики. Відповідно з цим потрібно перебудувати й Академію» [29].

О. Довженко відзначав необхідність залучення спеціальних державних коштів для навчання в режисерських лабораторіях: «Невірно поставлена проблема виховання кадрів. Подивіться, наприклад на хімічних, на металургійних, на дуже багатьох заводах існують спеціальні кошториси, лабораторії для виховання кадрів. У вас же, у вузі, що готує працівників мистецтва такого кошторису, такої організації по підготовці кадрів – немає. А повинна бути обов'язково і дуже серйозно проблена» [30]. Олександр Петрович розумів, що режисери-лаборанти «не принесли б відразу доходу, тому що капітал, гроші, вкладені в акторів,

у режисерів реалізуються в цінність у часі. І ось цю проблему часу потрібно особливо враховувати при вихованні молодих режисерів» [31].

Зважаючи на це, кошторис режисерської лабораторії не буде дуже великим, адже для нормального навчального процесу, вважав Довженко, потрібно три кімнати:

1. Переглядовий зал – «одна кімната вирішує усе в Кіно – Академії. Це переглядовий зал. Викладання в Кіно – Академії – є викладання в переглядовому залі. І якщо в нас у Кіно – Академії є десь на другому поверсі лабораторія, а поверхом нижче – переглядовий зал, те це вже не Академія. Це кінематограф. А переглядовий зал – це і є аудиторія. Це повинен бути красивий зал. Він повинний бути таким, щоб кожному студенту хотілося скоріше в нього прийти і не хотілося з нього іти. Він повинен бути красиво оформлений, він повинний бути теплим у прямому і переносному значенні. Повинний мати відповідну проекцію й обов'язково апарат Джеккі який можна довільно зупиняти і тоді я можу студентам композицію даного кадру... Скільки можливостей для творчої роботи отут розкриваються перед керівником і студентами!"[32].

2. Бібліотека «Я думав так: попрошу в тресту дати мені 30 чи 50 тисяч грошей; на ці гроші куплю кращу для них бібліотеку з питань культури і залишу в їхній кімнаті» [33]. Чудову бібліотеку для учнів О. Довженко купив, тільки власним коштом. Під час післявоєнного вигнання Довженка до Москви, залишки бібліотеки зберігав учень Олександра Петровича по ВДІКу і режисерській лабораторії М.Вінярський, про що можуть засвідчувати знайдені в архівах листи.

3. Павільйони для зйомок студентських кіно робіт – «майстерні – ательє для постановок. Без серйозного ательє Академія – не Академія» [34].

На зібранні Київської кінофабрики О. Довженко задекларував головну задачу режисерської лабораторії: «Я дав обіцянку уряду прикласти всі зусилля до того, щоб у самий найкоротший термін приготувати режисерів з молоді. Крім того, що в мене режисерська майстерня, що повинна прискорено випустити режисерів і притім режисерів доброякісних, інакше навіщо забивати фабрику бездарними людьми» [35].

Отже із запропонованих двох варіантів педагогічної діяльності – керівник курсу на ВКРК при КДІКу, або, як його називали в російській пресі, «Українському інституті кінематографії» [36] або майстер РЛККФ, Олександр Петрович обрав другий варіант.

О.Довженко та Ю.Солнцева

Проведемо порівняльний аналіз цих мистецьких навчальних закладів. Якщо термін навчання на ВКРК був сталий – 2 роки, то О. Довженко планував більш диференційовано підходити до термінів навчання, залежно від рівня підготовки та набуття необхідних навичок. Якщо «на курси будуть прийматися особи, що мають вищу освіту чи самоосвіту в обсязі вищої школи, але не менше 3-х років самостійної творчої роботи в галузі кіно чи театру» [37], в РЛККФ спочатку приймали на тих же засадах театральних режисерів із вищою театральною освітою та самостійною творчою роботою, а трохи згодом О. Довженко допустив випускників режисерського факультету КДІКу та ВДІКу, які не мали досвіду самостійної творчої роботи.

Виходячи з настанов ЦВК СРСР про методологічне викладання в мистецьких учбових закладах, майстерні повинні складати «для фахових мистецьких дисциплін (фахова творча робота в майстернях) – художніх інститутів і технікумів, фахових теоретичних дисциплін муз. театр. інститутів... – групи 15 осіб» [38]. Довженко прийняв до РЛККФ 10 учнів, «тому що до цього часу були скорочені ресурси, то я не знайшов можливості брати 12 – 15 осіб, тим більше, що багато своєї великої роботи» [39]. Порівняно з 10 режисерами-лаборантами, ВКРК розраховані на 25 слухачів [40].

Зважаючи на тогочасну педагогічну парадигму, яка передбачала пріоритет суспільних наук, вступники на ВКРК «повинні пройти іспитову комісію з таких дисциплін: діамат, істмат, історія ВКП (б) і КП(б)У, історію просторових мистецтв, література, історія театру й історія кіно за програмами вузів» [41]. О. Довженко не екзаменував, а, як він сам зазначив, «виявляв рівень знань» майбутніх учнів за схожим обсягом. Потрібно зауважити, що хоча головний акцент у РЛККФ робився все ж таки на мистецькі дисципліни. В обидва навчальні заклади «вступники повинні представити в письмовій формі на розгляд комісії режисерське завдання» [42], тільки склад приймальної комісії ВКРК складався із декількох викладачів КДІКу, а в РЛККФ екзаменував один Довженко. Вступні іспити на ВКРК розпочиналися 1 жовтня 1935 року, тобто після закінчення вступних іспитів до КДІКу, а вступі іспити до РЛККФ (без Довженка) відбулися в травні 1935 року, а «вступні колоквіуми» Довженка відбулися в серпні 1935 року.

Абітурієнти ВКРК повинні були представити окрім заяви, анкети, характеристик і копій документів ще й довідку про власне соціальне становище і батьків до і після 1917 року. Абітурієнти РЛККФ на першому етапі теж здавали документи і заповнювали анкети, як згадував Галицький, доброзичливому зав. сценарним відділом кінофабрики Олександру Івановичу Катинову, адже поступали в штат Київської кінофабрики. Проте довідки про соціальне становище Довженком до уваги не бралися, тому що педагогічним пріоритетом Олександром Петровичем був відбір учнів не за походженням, а виключно із міркувань творчого потенціалу. Завдяки цій педагогічній парадигмі до РЛККФ Довженка потрапили учні, які, за тогочасними нормами «заплямували» себе участю в режисерській лабораторії Курбаса та гуртку «творчо обдарованих» КДІКу.

Вступні іспити та навчання на ВКРК проходили в КДІКу, який з 1934 року містився за адресою: Київ, проспект Воровського, 36. Іспити та навчання в РЛККФ Довженка проходили на другому поверсі «Щорсівського» павільйону Київської кінофабрики, на знімальному майданчику та на квартирі Довженка. Студенти ВКРК забезпечувалися «приміщенням і стипендією до 650 руб. на місяць» [43]. Режисерів-лаборантів приймали в штат студії (за спогадами Володимира Галицького), вони отримували зарплату (Галицький [44], Крикун [45], Довбищенко [46], Іщенко [47], Дробинський [48], Ференц [49], Сасім [50], Шопін [51] Гольд-

Кадр з фільму «Щорс»

штейн [52], Нікітін [53]); а також, за спогадами Лесі Даценко, дружини студента Бориса Дробинського, стояли в черзі на житло, яке будувала Київська кіностудія для своїх співробітників на вулиці Горького.

Слухачів ВКРК навчали педагоги КДІКу, частину предметів режисерам лаборантам викладали педагоги КДІКу та фахівці Київської кінофабрики, але більшість навчального процесу провадив О.П.Довженко. Але головною відмінністю в навчальному процесі було те, що слухачам ВКРК читали лекції, а режисерів-лаборантів, за словами О. Довженка, він виховував. Про загальний рівень цих навчальних закладів може свідчити той факт, що режисер-лаборант Довбищенко В.С. паралельно із навчанням у Довженка, викладав на посаді доцента [54] «майстерність актора» в КДІКу [55].

Головною причиною вибору Олександром Петровичем саме режисерської лабораторії була повну свобода у виборі методів, засобів, навчальних планів, і, що не менш важливо, можливості експериментувати, що для Довженка-педагога здавалося досить привабливою перспективою.

О. Довженко вважав, що пріоритетом у навчанні режисерів повинна бути практика, тим більш, що в перші роки існування КДІКу, коли Олександр Петрович приймав участь у роботі Методологічної комісії Художнього факультету, педагогічною парадигмою КДІКу було те, що

«знання, що їх набувають студенти під час навчання в Інституті треба обгрунтовувати на виробництві, тому потрібно нам такі засоби, щоб деякі дисципліни частково викладати в стінах інституту та частково на виробництві» [56] .

Але вже в середині тридцятих років Довженко-педагог вважав пріоритетом у навчанні режисерів повинна бути не якісь відірвані від життя вправи, а лише повне занурення студентів у справжній кінематографічний процес: «Якби академія була на кінофабриці, ви, слухаючи теоретичні лекції, займалися б практичною роботою і навіть виконували невеликі самостійні завдання. Ви могли б, наприклад, прорепетирувати ту чи іншу сцену. Крім того, якщо навчання було б органічно з'єднане з виробництвом, то ви мали б набагато більше практики» [57].

Попереду була грандіозна робота у самого О.Довженка, на якій потрібні були помічники, а їх, можливо навчати премудростям професії режисера кіно під час створення фільму: «Я вважаю також, що ваша постійна присутність на зйомках у професорів, що вас навчають, дало б у тисячу разів більше, ніж найблискучіші доповіді. Ви знали б не тільки, що говорить режисер, але і те, як він працює. А коли ви знаєте, як він працює, то набагато повніше сприймаєте, що він говорить» [58].

Дуже прискіпливо ставився Олександр Петрович до відбору серед абітурієнтів. Незважаючи на співчутливе ставлення О. Довженка до абітурієнтів, до кінця іспитів в режисерську лабораторію залишилось десять осіб, половина з яких були театральними режисерами і акторами.

В недрукованому раніше архівному документі Довженко зазначав: «я прийняв таких людей, як: Дробищенко (Довбищенко Віктора Семеновича – О.Б.), Галинского (Галицького Володимира Олександровича – О.Б.), ...Дробинського (Бориса Костянтиновича), Іщенка (Олександра Семеновича), Крикуна (Григорія Тимофійовича), Сасіма (Миколу Станіславовича), Шопіна (Олексія Михайловича) і Винярського (Михайла Борисовича)» [59]. До пропущених стенографісткою прізвищ потрібно додати названі в цьому ж документі Ференца (Теодозія Михайловича) і Шепелєва В.В. [60].

Довженко назвав і тих, кого не прийняв до режисерської лабораторії: «Крапиненого (Кропивний – О.Б.), Нікітіна, Ненюка, Розову, Пугача і ще декількох товаришів. Не прийняв з розумінь кошторисних і розумінь більш серйозних, – деякі з цих людей були недостатньо підготовлені, щоб через два роки зробити їх режисерами» [61].

Як зазначав Кропивний, із восьми театральних режисерів, які прийшли на перекваліфікацію, «п'ять з них відібрав для своєї майстерні О.П.Довженко, решта потрапила до «діючих» режисерів: Каростіна, Файнберга, Шульмана. Але навчанням трьох театральних режисерів, яких не взяв Довженко, ніхто з вищеназваних «діючих» режисерів не займався: «Пристроївши» людей, про них далі забули. Вони зникли з очей художнього керівництва» [62].

Характерною особливістю педагогічного методу О. Довженка було надавання шансу тим, хто прагне навчатись: «Деяким неприйнятим товаришам я дав обіцянку такого порядку: якщо вас продовжує цікавити кінематографія, то я завжди готовий до ваших послуг, чи буде це вдома чи в студії, я в міру сил і вільного часу завжди до ваших послуг» [63].

О. Довженко дотримувався своїх слів – невдовзі до режисерської лабораторії приєднаються Нікітін Юрій Васильович та Казнєвський Михайло Олександрович.

У книзі В. Галицького знаходимо підтвердження, що саме дванадцять абітурієнтів було зараховано на курс: «група осіб в дванадцять наблизилась до однорідності. Театральних режисерів і акторів була більшість» [64].

Наприкінці квітня 1935 року на Ленінградській кінофабриці була організована на схожих засадах режисерська майстерня під художнім керівництвом Л.З.Трауберга (РМЛКФ). Зрозуміти, чи була режисерська лабораторія Довженка калькою майстерні Трауберга допоможе їх порівняльний аналіз.

По перше, обидві майстерні були організовані на початку 1935 року, що пов'язане із реорганізацією режисерської освіти у вищих навчальних закладах Радянського Союзу. В 1934 році у ВДІКу, а 1935 і в КДІКу перестали функціонувати режисерські факультети, а навчання нових режисерів провадилося або в РА, або в майстернях при кінофабриках. Але РМЛКФ із самого початку створювалася як майстерня із підвищення кваліфікації асистентів, що вже працювали в кінематографі, в той час, як в РЛККФ спочатку планували перекваліфіковувати театральних режисерів у кінорежисерів. Потрібно зазначити, що трохи згодом О. Довженко розширив функціональне завдання своєї майстерні і до театральних режисерів приєдналися випускники КДІКу, які бажали продовжувати своє навчання під орудою Довженка. Тобто,

Довженківська режисерська майстерня майже відразу стала режисерською лабораторією (студією), більш схожою на ейзенштейнівську Академію. Своя позицію стосовно випускників ВДІКу і КДІКу О. Довженко неодноразово проголошував на дискусіях («Я думаю, що і кіноінститут, і кіно-академія, що випускають свої молоді кадри, це ще не режисери. Режисуру ще треба робити» [65]) і у фаховій пресі: «Що відбувається в нас з ростом наших кадрів? Студент ДІКу має набагато більше перспектив і прав, займаючись у ДІКу, ніж той же студент, що перебуває після ДІКу на кінофабриці, тобто його правове перспективне становище закінчується одержанням атестата. До нього є увага, його учать щодня, йому повідомляють цілий ряд знань, перед ним розкривають цілий ряд перспектив, на нього сподіваються. Але ось він прийшов на фабрику – і забутий. Ходять вони, як тіні, без перспектив, працюють у випадкових режисерів» [66].

Піклування про молодих режисерів О. Довженко називав боротьбою з марнотратством людського матеріалу, розгубленістю творчої молоді, яка потрапивши на кінофабрики стає нікому не потрібною: «Зараз ця частина в нас дуже запущена... Немає безперервності у веденні цього людського господарства і багато базується на випадках» [67].

Якщо Л.Трауберг вважав, що «Заняття майстерні обов'язкові для всіх асистентів фабрики» [68], то О. Довженко провів іспити як серед театральних режисерів, так і серед випускників режисерського факультету КДІКу: «задача керівництва полягає в тім, щоб перевіряти (цих людей) усіляко, розмовляючи з педагогами (тих навчальних закладів), відкіля вони виходять, (перевіряти) шляхом якнайшвидшого і достеменного виявлення їхніх справжніх творчих облич» [69].

Мав відмінність і термін навчання: так в РМЛКФ заняття «проводяться два рази в шестиденку. Весь курс розрахований на сім місяців» [70], то в РЛККФ не було чітко зазначеної кількості занять в тиждень – від зустрічей кожного дня до місячних перерв, пов'язаних із від'їздами і хворобою Довженка. Не зважаючи на задекларовані два роки, Олександр Петрович планував диференційовано відноситься до терміну навчання кожного учня [71] – це залежало від багатьох факторів, в першу чергу, підготовленості режисера- лаборанта: «У Києві зі своїми слухачами я думаю працювати диференційовано. Не виключена можливість, що деяких з них я допущу до виробничої роботи через рік, інших – через два, третіх, може бути, затримаю на три роки, четвертих

Кадр з фільму «Щорс»

відправлю працювати вдвох, п'ятих зроблю асистентами»[72].

О. Довженко протестував проти механічного розподілу, коли «по одному асистенту кожному режисеру. А може бути, можна одному дати п'ять, а іншому жодного? Може бути одному студенту дати потрібно пройти через трьох режисерів, перш ніж робити картину, а іншому треба в такого – то режисера просидіти три картини»[73].

Цей принцип диференціації або індивідуального підходу до кожного учня, та ступінь його участі у фільмовиробництві широко застосовувався в педагогічній практиці Олександра Петровича: якщо одні режисери-лаборанти, наприклад, в обов'язковому порядку повинні були присутні на зйомках, то інші могли поїхати у відрядження, скажемо за театральними справами або за дорученням Довженка. Олександр Петрович розумів, що якби ця майстерня була в КДІКу, де панувала більш жорстка дисципліна й менша ступінь індивідуального підходу, йому довелося більш сутужніше в плані впровадження в життя своєї педагогічної доктрини.

Схожими в обох майстернях був пріоритет практичної роботи учнів під керівництвом майстрів: «Навчальна робота майстерні буде супроводжуватися практичною роботою учнів. Під кінець року запропоновано поставити кілька короткометражних фільмів, постановка яких буде доручена кращим учням. Постановка картин буде здійснюватися під керівництвом «шефа» – провідного майстра фабрики»[74].

У Ленінграді планували провадити виїзні «майстер-класи» про-

відних режисерів. «Крім того, намічено організувати періодичні лекції найвизначніших майстрів-режисерів (С.Ейзенштейн, В.Пудовкін, О.Довженко та ін.) про стиль режисерської роботи» [75]. Немає документів і спогадів про лекції О. Довженка в РМЛКФ, як і читання лекцій Л.Траубергом чи іншим видатними радянським кінорежисерами в РЛККФ Олександра Петровича.

В обох майстернях схожі були теоретичні засади навчання: «Курс літератури будується як розгляд взаємодії літератури і кінематографа. Заняття по історії радянського кіно будуть присвячені розбору творчості окремих майстрів, вивчення драматургії монтажу, звуку й ін. на матеріалі картин радянської кінематографії. Курс теорії режисури є центральним і об'єднуючій інші курси програми» [76].

У Ленінграді планували більш широко задіяти різних викладачів. «У програмі: теорія режисури (Л.Трауберг), історія радянського кіно (А.Піотровський), композиція кадру (Г.Козинцев), кінотехніка, література, живопис» [77].

О. Довженко мав намір залучати до викладання в РЛККФ мінімум викладачів: «На підставі спостережень, що я зробив під час прийомних іспитів, я прийшов до висновку, що мені доведеться цілком узяти на себе навчання молодих режисерів, запросивши, можливо, тільки викладача по системі Станіславського» [78].

Порівнявши майстерню підвищення кваліфікації асистентів під художнім керівництвом Л.З.Трауберга [79] із режисерської лабораторією О.П.Довженка, можна заробити висновок, що, не зважаючи на багато спільних рис, ці майстерні відрізнялися одна від одної і являються незалежними педагогічними експериментами двох видатних майстрів.

Хоча не викликає сумніву, що О.Довженко вивчав педагогічний досвід інших навчальних закладів, зокрема Московської РА, головним прорахунком якої Олександр Петрович вважав: «У тім, що існує програма Академії й існує викладання в Академії. Дві різні речі. Коли я запитав недавно Григор'єва – декана Академії, чому у вас так багато теоретичних дисциплін, він відповів: тому що режисуру викладати немає кому, так потрібно ж чимось людей зайняти. Клянуся, я не перебільшую – правду кажу» [80].

О. Довженко вирішив врахувати помилки, які були допущені при навчанні в РА ВДІКу, а тому головний акцент у навчальному процесі РЛККФ вирішив перевести із теоретичної площини в практичну: «Я

Кадр з фільму «Щорс»

не знаю, наскільки я правий. Але я кажу як режисер практик і вважаю, що з практичної роботи повинні випливати теоретичні висновки. А в нас усе навпаки: ви слухаєте ряд дисциплін, а режисурою і не займаєтеся. Вам тому дуже важко буде входити в життя виробництва і визначити свій творчий шлях» [81].

Його заняття, за словами Володимира Галицького «не були академічними лекціями педанта-викладача. Ніякої системи в своїх бесідах він не притримувався. Він сам режисурі спеціально не навчався, прийшов до неї як художник і мислитель, який намагався через мистецтво покращити оточуючий нас світ» [82].

О. Довженко ділився своїми думками (про «розходження між «німим» і «звуковим» кінематографом, про засоби виразності, про відмирання частини винаходів і перетворенні інших у штамп» [83], тощо), інколи ніяковіючи з того, про що казав і дуже радів, коли зустрічав розуміння.

Оскільки РЛККФ складалося в більшості своїй із театральних режисерів, які прийшли навчатися специфіці режисурі кіно у Довженка, то він не міг оминути теми відмінності кіно й інших видів мистецтв.

Характерною особливістю педагогічного методу О. Довженко було виховати з учнів однодумців, передати їм систему координат митця і громадянина, яка була важлива для Олександра Петровича. Студенти відмічали характерну деталь – Олександр Петрович ніколи не розмовляв штампами, як тоді було модно. Цікаві були розповіді про зйомки «Аероградy», який він щойно закінчив.

Які ж предмети вивчали в режисерській лабораторії Довженка? Зважаючи на «Посвідчення № 23 про закінчення режисерського факульте-

ту (типу Академії) ВДІКу Вершигорою Петром Петровичем» можемо, зважаючи на деяку тотожність РА, порівняти навчальні предмети.

1 «Режисуру», 2 «Семінари з режисури», 4 «Монтаж і звукомонтаж», 6 «Кінодраматургію», 27 «Драматургію», 25 «Звукове кіно» – провадив Довженко,

3 «Акторську майстерність» – або невідомий другий педагог, про якого згадував О. Довженко [64], або взагалі не викладалося, зважаючи на те, що більшість режисерів-лаборантів мали вищу театральну освіту та досвід практичної роботи в театрах.

5 «Сценічний рух», 18 «Психологію», 19 «Культуру слова», 20 «Художнє слова» – зважаючи на те, що більшість режисерів-лаборантів мали вищу театральну освіту та досвід практичної роботи в театрах, не викладалося.

7 «Історію кіно» та 8 «Переглядові семінари» – викладач КДІКу, кінокритик Георгій Олександрович Авенаріус до переїзду в Москву.

9 «Кіно-техніку» – кіномеханіки з Київської кіностудії, що співпрацювали із групою «Щорс».

10 «Теорію операторського мистецтва» – або, що більш ймовірно, оператор «Щорсу», або, що менш вірогідно, відповідний викладач Київського ДІКу.

11 «Малюнок і ліплення» – зважаючи на перший мистецький фах, О. Довженко.

12 «Історію філософії» та 13 «Діалектичний матеріалізм», 23 «Військову справу», 24 «Іноземну мову» – зважаючи на вищу театральну освіту режисерів-лаборантів, не викладалося.

14 «Теорія мистецтв», 15 «Історія естетичних вчень», 16 «Історію просторових мистецтв», 28 «Історія західної літератури» – Яків Григорович Савченко до арешту в вересні 1937 року.

21 «Фотографію» – штатний фотограф Київської кінофабрики.

26 «Організацію кіновиробництва» – скоріше за все, в перший період існування майстерні один із її засновників, тогочасний директор Київської кінофабрики, «хрещений батько Довженка в кінематографі» Павло Федорович Нечеса, а після його арешту – директор знімальної групи «Щорс».

22 «Музику» – або викладач Київського ДІКу Ревуцький, або, зважаючи на вищу театральну освіту режисерів-лаборантів, не викладалося (в спогадах Галицького немає згадки).

О. Довженко бажав побачити своїх учнів розвиненими особистостями: «Готуючись стати кінематографістами, ви не в праві вивчати тільки кінематографію. Вивчивши власне усе, що відноситься власне до кінематографії, ви все-таки не станете кінорежисерами. Треба знати і розуміти також те, що лежить за межами кінематографа. ...Тому ви повинні розуміти живопис, і архітектуру, вміти розбиратися в літературі, у суспільних подіях, словом, бути сучасною людиною в повному розумінні слова. Тоді вам усі буде вдаватися» [85].

Для розширення кругозору своїх учнів і розвитку їх багатогранності О. Довженко давав кінематографічні постулати в постійному взаємозв'язку із іншими видами мистецтв. Зважаючи на кількісний склад режисерської лабораторії, Довженко в своїх лекціях часто робив акцент на взаємовідносини кіно і театру, наприклад, між періодом Великого Німого і після появи звуку, про взаємовідносини кіно і живопису, кіно і музики, про перспективи впровадження кольору в кінематографі.

Студенти, і це можна побачити на прикладі єдиної надрукованої лекції тієї доби сумнівалися: «Усе це можна знати і не вміти мислити кінематографічно» [86], на що О. Довженко задекларував власний педагогічний пріоритет: «Я ж відзначав, що вироблення кінематографічного мислення повинно бути основою занять» [87].

Вироблення монтажного мислення було наріжним каменем у навчанні кінорежисерів, про що О. Довженко зазначав і в раніше недрукованій лекції 1932 року: «Якість режисера визначається (одним): чи володіє режисер монтажним мисленням або він не володіє цим монтажним мисленням. Я знаю, між іншим, дуже добре трохи людей. (Це) люди дуже великої кінематографічний ерудиції, по-справжньому, серйозно кінематографічно грамотні. Немає таких питань, на які вони не могли б відповісти, вони грамотні в дуже багатьох галузях. Задум у них дуже цікавий, а роблять картину вони погано, тому що немає в них монтажного мислення. Людина монтажно не може сформулювати свої ідеї. Якби це було не так, тоді для цих людей була б готова найблискучіша кінематографічна ситуація. Монтаж потрібно розглядати в плані найпершого зародження думки» [88].

Одним із засобів вироблення кінематографічного мислення, Олександр Петрович вважав навчання студентів «міркувати кадром», а цьому мала допомогти вивчення фотосправи.

О. Довженко вважав, що потрібно дивитись фільми, вивчати істо-

рію кіно. Викладач КДІКу, кінокритик Георгій Олександрович Авенаріус читав курс лекцій з історії кіно. Студенти спочатку разом з ним а потім і самостійно дивилися фільми зі студійної фільмотеки, а вона була «найбагатшою в Союзі» [89].

Не зважаючи на те, що демонстраційні зали кінофабрики були завжди заповнені, студенти намагалися приходити раніше, щоб за день продивлятися щонайменше по два – три фільми. Тому що, за словами О. Довженка, ніякі лекції не можуть замінити цей спосіб навчання: «Більше дивіться фільмів. Дивитись – це навчатись» [90]. Ця позиція Олександра Довженка співзвучна парадигмі «нової хвилі» (Nouvelle vague) і Квентіна Тарантіно (Tarantino).

Головним у цих переглядах, вважав О. Довженко, було не споглядання фільмів у якості звичайного глядача, а копіткий режисерський аналіз.

Режисери-лаборанти розпочали навчання – перегляд з «Народження нації» (The Birth Of A Nation, 1915) та «Нетерпимості» (Intolerance, 1916) Девіда Уорка Гріффіта (Griffith), «піратських» фільмів і «Нападу на Віргінські пошту» (Кроткий Девід, 1921) Генрі Кінга (King). Авенаріус ознайомив з німецьким експресіонізмом і мультфільмами Уолта Діснея (Disney).

Велику увагу в навчанні приділяли фільмам радянських режисерів – Ейзенштейна, Пудовкіна, Козинцева і Трауберга, Дзиги Вертова тощо.

Прогресивна особливість педагогічного методу Довженка була в тому, що він вважав за необхідне дивитись найкращі фільми разом із студентами, потім аналізувати їх в переглядовому залі.

Невдовзі студенти звернулися і до фільмів свого майстра: історичний живопис «Звенигори», символічну образну силу «Арсеналу». Але найбільше всю режисерську лабораторію схвилювала «Земля», її дивилися три рази, тим більш в первісному режисерському варіанті. Ці перегляди допомагали режисерам-лаборантам прослідкувати мистецький шлях становлення свого вчителя.

Під час сценарного періоду функціонування РЛККФ О. Довженко займався вироблення кінематографічного мислення у своїх учнів двома шляхами, задекларовані ним у лекції перед слухачами РА ВДІКу:

1. навчатися на виправленні сценарію: «Я думав про те, що буду робити зі своїми учнями і що можу рекомендувати вам. Уявіть собі, що

Режисер-лаборант В.Галицький

викладач приходить до вас зі сценарієм, бажано поганим, і разом з вами робить з нього гарний сценарій. Це було б чудово... Треба, щоб сценарій надходив до режисера вже в готовому вигляді. Я вважаю, що робота з виправлення сценаріїв дасть вам надзвичайно багато, допоможе виробити вірний погляд на мистецтво, творчість» [91];

2. сценарна розробка якогось епізоду з літературного твору [92];

3. написання оригінальних сценаріїв, адже майже всі фільми Довженко ставив за власними сценаріями.

О. Довженко вирішив навчити режисерів-лаборантів писати сценарії, тому що «я виходив з того, що якщо через 2 роки я приготую приблизно 5 режисерів, а Нечес дасть їм погані сценарії» [93], і «було би помилкою думати, що навіть при найщасливіших обставинах у нас, приблизно через два роки, з'явиться достатній контингент кваліфікованих сценаристів. На це піде часу значно більше» [94].

Зважаючи на вищеназване, Довженко планував у режисерській лабораторії «основу викладання будувати навколо сценарію» [95]: «Тому я на сьогоднішній день вважав потрібним для себе учити молодих своїх студійців сценарній справі. Я не вважаю обов'язковим виховувати сценаристів, але мені потрібно виховувати таких людей, що не сиділи б, як П.А.Коломийцев, а які разом з письменником могли б робити сценарії» [96].

Олександр Петрович, як митець, що не любив ходити торованими

шляхами, розумів, що в державних закладах кіноосвіти йому б не дозволили експериментувати, а в напівофіційній режисерській лабораторії він міг апробувати нові засоби кінопедагогіки. Одним з яких було ґрунтовне вивчення студентами-режисерами сценарної справи, в набагато більшому обсязі, аніж передбачували офіційні норми в тогочасних кінозакладах.

Педагогічний досвід, який набув Олександр Петрович під час «сценарного» періоду функціонування режисерської лабораторії допоміг Довженку під час виховання сценаристів у ВДІКу, саме завдяки йому у Олександра Петровича було багато цікавих пропозицій з перебудови і покращання навчального процесу.

Після Довженківських уроків із драматургії, студенти почали писати оригінальні сценарії більш професійно і наполегливо. Тим більше, що їх підігрівала думка про те, що незабаром прийде час, коли навчання переміститься з навчальних аудиторій в знімальні павільйони, і все, що було написано – утілиться на кіноекрані.

Олександр Петрович прищепляв своїм учням вміння колективної творчості – всі роботи зачитувалися в майстерні, обов'язково обговорювалися лаборантами.

Навесні 1936 року Довженко дав завдання режисерам-лаборантам написати сценарій «Тараса Бульби» для того, аби учнівські роботи перетворилися в кінороботу, що й було зазначено в тематичному плані Київської кінофабрики на 1937 рік: «Тарас Бульба» за Гоголем – ставитиме студія Довженка» [97].

Під керівництвом О. Довженка молоді режисери повинні були пройти всі етапи кіновиробництва – сценарій глави, режисерська розробка, втілення цієї глави на знімальному майданчику під загальним керівництвом Олександра Петровича. Довженко давав працювати над уривками твору, тому що «роботи повинні бути невеликі, на 1 – 2 – 3 частини, з 100 метрів – 150 метрів, усі –рівно, аби процес був закінчено зроблений якнайліпше» [98].

Педагогічний експеримент Довженка з об'єднання перших кіноробіт режисерів-лаборантів в єдиний фільм був досить ризикованим, тому що кожен учень намагався проявити власну режисерську неповторність. Така несхожість була гарною для короткометражок, не об'єднаних єдиною темою, а в єдиному творі вони могли виглядати еклектично. Студентські уривки об'єднати в цілісний фільм повинен був сам Довженко.

Після уривків «Тараса Бульби», режисери-лаборанти отримали б право на зйомки власної короткометражки, в якій вони в повній мірі змогли б проявити власну індивідуальність, а «коли режисер зробить 2–3 такі картини, тоді можна вважати, що він закінчив школу і йому можна приступити до великих картин. Без попередньої перевірки творчої роботи на короткометражках давати серйозні, великі картини ні в якому разі не можна. Ось основа викладання, що я тут ставлю» [99].

Режисери-лаборанти в 1936 році написали літературні сценарії, в 1937 році почали робити режисерські розробки [100], але зміна тематичного плану із-за арешту директора Київської кінофабрики П.Ф.Нечеси, арешти режисерів-лаборантів, численні переробки «Щорса», що призвели до хвороби Довженка, не дали завершитися цьому цікавому педагогічному експерименту Олександра Петровича.

Олександр Петрович вважав, що «Студент за час роботи перед одержанням атестата повинен здійснити не одну залікову короткометражку за наспіх збитим сценарієм, а дві чи три невеликі роботи. По яких вже в Академії був би ясний його зріст» [101].

На жаль, і ці задуми з багатьох причин залишилися нездійсненими, окрім режисерської роботи Галицького і Довбищенка над короткометражним фільмом «Чий кандидат?» за сценарієм М.Садковича та І.Жиги [102].

Влітку 1937 року кіностудії доручили зробити декілька агітаційних короткометражних карти, присвячених виборам до Верховної Ради УРСР – «Під прапором Леніна–Сталіна», «Право на освіту» [103], «Щасливе дитинство», «Чий кандидат?» (фільм про класову пильність при виборах)..., «Як відбуватимуться вибори», «Виборча система». Пущені у виробництво 4 короткометражних фільми про життя і діяльність кандидатів у депутати Верховної Ради СРСР – тт. С.В.Косіора, М.М.Марчака, О.О.Богомольця, П.В.Гусятникової» [104].

Сценарій, який отримали режисери-лаборанти називався «Чий кандидат?» Він присвячувався передвиборній компанії на селі, під час якої колишній командир Червоної армії Олекса Іванович викриває «недоробленого» ним під час громадянської війни польського офіцера, а нині резидента польської розвідки Казимира Владиславовича Ольшевського, який маскуючись під пролетаря намагався потрапити до Верховної Ради УРСР [105].

Під керівництвом Довженка режисери-лаборанти Галицький і

Довбищенко пройшли школу практичного кінематографа: підбір акторів (на роль голови колгоспу запросили Н.М.Ужвій), короткочасні репетиції, двотижневі нічні зйомки (вдень павільйони були зайняті), виїзди на натуру, і практичний монтаж, що й було відзначено в газеті Київської кіностудії: «11 жовтня було почато знімання. 9 кадрів знято 16 жовтня. Також знято 18 кадрів масовки на іподромі – рубання лози. Із 142 кадрів фільму за два дні знято 32 кадри. Група побудувала свою роботу так, щоб працювати без жодної затримки. Двоє асистентів режисера, чергуючись, готують знімання на 2 дні наперед» [106].

На той час Олександр Петрович не вважав «Кандидата» дипломною роботою – то була лише перша знімальна робота, курсовий короткометражний фільм, який переводив процес навчання із теоретичної площини в практичне русло, так зване особисте знайомство студентів із кінематографом.

Довженко вважав, що дві перші короткометражки режисерів-лаборантів повинні були стати навчальним полігоном, на якому детально, чітко, доступно і наочно можна було показати учням їхні помилки. В переглядовій кімнаті, і, головне, за монтажним столом Довженко разом із усіма режисерами-лаборантами планував аналізувати здобутки і прорахунки кожного учнівського фільму, зупиняти під час переглядів для обговорень, перемонтовувати декілька разів: «Я можу кадр змінити, виправити перед студентами шляхом різних заставок, можна брати великі плани, чи середні плани і, таким чином, розвивати їхній смак, як музикант розвиває руки своїх учнів. Погано зроблену сцену можна перед екраном переграти. Скільки можливостей для творчої роботи отут розкриваються перед керівником і студентами!» [107].

Довженко планував зробити знімальний період РЛККФ подібним до «сценарного», коли учні приносили власні сценарії до майстерні, і там багато разів переробляли, доки сценарій не приходив до належного стану. Замість цього фільм «Чий кандидат?» в «учнівському» вигляді одразу вийшов на екран в якості так званого «кіножурналу», який демонстрували перед повнометражними фільмами.

Цією студентською картиною залишилися незадоволені всі – О. Довженко, тому що не зміг на її основі провести запланований навчальний процес, і учні, які не зрозуміли небажання майстра випускати їхню першу картину на широкий загал. Олександр Петрович планував випустити на «широкий екран» лише дипломні фільми учнів.

режисер-лаборант В.Довбищенко

Робота над дипломним сценарієм «тривала майже рік» [108] тому, що О. Довженко вважав, що режисери-лаборанти повинні зняти свій перший фільм за таким сценарієм, «що забезпечить постановку пристойної картини навіть у тому випадку, якщо ви використовуєте лише шістдесят процентів закладених у ньому можливостей» [109].

Існування РЛККФ ставало все більш проблематичним. Отримавши майже повний, досить плідний і насичений курс кінематографічного навчання, режисери-лаборанти не змогли зняти дипломні роботи. Ось що з цього приводу думав Довженко: «Щодо дипломної роботи – у фабрики є виробничий план. Вашу роботу включать у цей план, і ви зобов'язані зробити картину, не думаючи про те, дадуть вам за неї чи диплом ні. Це буде постановка, а не дипломна робота. А потім ви займетеся постановкою другої картини і будете думати тільки про неї, вкладаючи в неї усі свої сили [110].

Та страшна хвиля репресій і як наслідок – численні зміни керівництва не лише кінофабрики, але й всього радянського кінематографу призвели до того, що ніхто не хотів брати на себе відповідальність на завершальному етапі педагогічного експерименту Довженка, а Олександру Петровичу, як керівнику цієї майстерні «було нелегко самому вирішувати найскладніші організаційні питання, пов'язанні з залученням молоді. Він не вмів переконувати колектив студії в доцільності залучення нових людей з театру» [111].

Як зазначав учень Довженка Володимир Галицький «педагогічний експеримент Довженка замкнувся на початковій стадії. Професійні сценаристи з нас не вийшли. Але ми навчилися розмовляти мовою кіно"[112].

Більшість режисерів-лаборантів не отримали шансу зняти не лише дипломного фільму, деякі навіть не мали можливості зняти короткометражну навчальну роботу. Для нормального завершення педагогічного процесу РЛККФ не вистачило останнього, вирішального кроку – «знімальні завдання» могли б за певних умов перетворитися в справжні фільми. Але цього не сталося. «На жаль, бурхливі політичні події, загроза війни звели нанівець творчі задуми всіх, хто в ці роки залишив театр і присвятив себе кінематографії» [113].

Олександр Петрович виявився безсилим перед чиновниками від кінематографу, які бачили в РЛККФ лише примху, забаганку відомого режисера, за яку невідомо кому доведеться розплачуватися. До того ж, титанічна робота над «Щорсом» забрала сили Олександра Петровича Довженка.

Поступово майстерня танула. «Один за одним покидали її розчаровані в своїх сподіваннях, а можливо, і в собі, люди» [114].

Не було випуску, видачі дипломів. Одних прийняло кіновиробництво, інші пішли в знімальні групи довчатися, інші поверталися до театрів. До театрів повернулися В. Довбищенко, В. Галицький, в радіокомітет – О. Казнєвський, на кіновиробництві ще досить довгий час залишалися Іщенко, отримали хоча і невеличкі, але власні постановки І.Крикун, М.Вінярський, П.Вершигора.

Та все ж це не було гідним закінченням цікавого педагогічного експерименту Довженка, це не було тим, на що сподівався Олександр Петрович і його учні. «Але, – як підсумовує В.Галицький, – ні одного слова докору не зірвалося з наших уст. Образ нашого керівника назавжди залишився в моєму серці» [115].

Ще на початку заснування РЛККФ московські студенти допитувалися у О. Довженка: «Ви казали, що будете називати людей, що у вас навчаються, своїми учнями, а вони будуть називати себе учнями Довженка» [116].

Зважаючи на те, що творчість О. Довженка – це він сам, можна з впевненістю побачити, наскільки для Олександра Петровича були важливі учні, його режисерська лабораторія, яка в «Щорсі» інтерпретувалася в «Школу червоних командирів» (символічно, зважаючи на покликання кінорежисерів), якою Микола Щорс не тільки пишався, але й опікувався. Тим більше, Довженко сам зробив на цьому наголос у статті «Про народного героя": «Особливо яскраво і чітко треба виділити роль

Щорса в організації школи червоних командирів і його турботи про цю школу» [117].

В нещодавно розсекреченому документі з архіву СБУ зазначено: «Думки, що вкладає ДОВЖЕНКО у вуста героям сценарію, у багатьох випадках є думками самого ДОВЖЕНКА» [118], а тому цілком логічно припустити, що у вуста М. Щорса О. Довженко вклав свої слова і свої сподівання на учнів своєї режисерської лабораторії, молодих режисерів, які повинні були продовжити справу Довженка у розбудові українського кіномистецтва: «Школи червоних командирів я в бій не пошлю. Я загублю дивізію, але збережу командирів, і в мене буде дивізія! Корпус!.. Армія!» [119].

Олександр Петрович вважав, що на деякий час, аби зберегти своїх учнів, про режисерську лабораторію краще не згадувати (як це сталося в «Автобіографії» 1939 року), а потім, коли все стане на свої місця, прийде час і його «червоних командирів» – режисерів-лаборантів.

О. Довженко мріяв про власних учнів, багато зробив для їх людського і творчого становлення, тому тим більша видається трагедія Олександра Петровича, який все подальше життя вимушений був замовчувати цю досить цікаву сторінку власної педагогічної діяльності: «Часом здається, начебто якісь злі сили кружляли над моєю головою. І ще шкодую, що не дозволено було виховувати творчу молодь у тій мірі, на яку я все життя почував себе здатним і завжди готовим» [120].

Навіть успішне завершення фільму «Щорс» не принесла радощі – не доведено до кінця цікавий педагогічний експеримент із РЛККФ, закритий художній відділ КДІКу, в якому Олександр Петрович почав викладати, заарештовані його найкращі друзі й учні.

О. Довженко мовчки прийняв трагедію загибелі свого педагогічного дітища, що могло перерости в цікаве продовження. Мовчали, окрім Володимира Галицького, й учні – ніхто не написав спогади про це навчання, яке тривало три роки, термін майже повного інститутського навчання, і навіть на рік більше РА при ВДІКу, яку закрили в тому ж 1938 році.

Та все ж, у глибині душі всі вони вважали Довженко своїм Вчителем. Як зазначав В.Галицький, Олександр Петрович «вплинув на все моє подальше життя, на моє мислення, на ставлення до світу» [121].

Олександр Петрович вважав, що «середня людина, що має відповідні професійні знання і навички, може робити картини. Правда, не всяка його картина буде твором мистецтва, але це буде, у всякому ра-

зі, середня добротна картина, якщо всі передумови для її створення були правильно використані» [122].

Довженко ніколи не виховував ремісників, для нього було важливо, аби кожен його учень став справжнім митцем і громадянином, реалізувався як особистість. У першу чергу Олександру Петровичу завжди було притаманне намагання прищепити своїм студентам індивідуальний творчий почерк, спроможність бути самим собою в будь-якій галузі мистецтва.

За образним висловом В.Галицького, Олександр Петрович «був простий, мудрий і людяний. Таким і живе в моїй пам'яті – неспокійний шукач Істини і Поетичної Правди в мистецтві» [123].

І учні режисерської лабораторії не підвели свого вчителя в усіх галузях мистецтва – П.П.Вершигора – в літературі, Г.Т.Крикун – у науково-популярному кіно, М.Б.Вінярський, В.М.Іванов – у художньому кіно, І.Ц.Гольдштейн – у документальному кіно, М.О.Казнєвський – у телевізійній режисурі, О.С.Іщенко, В.О.Галицький і В.С.Довбищенко – у театральній режисурі. Майже всі режисери-лаборанти, як і їх вчитель Довженко, окрім творчості, займалися й педагогікою. Символічним видається той факт, що два учні спільної режисерсько-акторської майстерні Київського державного театрального інститута (КДТІ) Володимир Терентійович Денисенко і Борис Миколайович Крижанівський після передчасної смерті вчителя Віктора Семеновича Довбищенка продовжували здобувати вже кінематографічну освіту у вчителя їх вчителя Олександра Петровича Довженка.

АКТОРСЬКА КІНОШКОЛА НА КИЇВСЬКІЙ КІНОФАБРИЦІ

25 липня 1930 року нарадою в справах організації Київського державного інституту кінематографії (КДІКу) було прийняте рішення про заснування акторського відділення: «Акторський відділ інституту готує акторів для кінематографії з урахуванням потреб всього виробництва, з специфічних потреб кіно-творчості, зокрема елементів звукового фільму, тощо» [124].

Але проти цього рішення активно виступив голова правління ВУФКу І. Воробйов, який приймав активну участь у заснуванні КДІКу: «В перший рік роботи інституту не треба відкривати акторський

факультет, поки Інститут не оформиться, не пустить коріння – бо акторський факультет своєю соціальною фізіономією й іншими покажчиками може попсувати всю роботу... оголосимо набір на 250 студентів і до нас посиплються мільйони заяв від «акторів» і «актрис», це ж нещастя» [125]. Деякі педагоги новоствореного ВИШу (Вища школа) пристали до думки Воробйова: «Ми дуже боїмося після невдалих досвідів Московського й Одеського державних технікумів кінематографії розгортати роботу з виховання акторів» [126].

Лише через два роки, у 1932 році, КДІК розпочав прийом кіноакторів, але проіснував акторський факультет в Київському кіноінституті недовго – лише п'ять років.

Влітку 1938 року, після закриття під приводом реорганізації художнього факультету КДІКу, студенти операторського факультету були переведені до Всесоюзного державного інституту кінематографії (ВДІК), а студенти кіноакторського факультету були переведені в Київський державний театральний інститут (КДТІ).

У Києві в тридцяті роки навчали кіноакторів не лише у Київському державному інституті кінематографії, але й у Школі кіноакторів на Київський кінофабриці, якою до 1935 року керували викладачі КДІКу Юнаковський і Авенаріус [127].

У 1935 році за сприяння тогочасного директора Київської кіностудії П.Ф.Нечеси, паралельно із відкриттям режисерської лабораторії О.П.Довженка, розпочала роботу оновлена Акторська школа під керівництвом А.О.Панкришева [128], яка складалася із двох майстерень – молодшої й старшої. Не вдалося розшукати жодних доказів про участь у навчальному процесі Довженка, але достеменно відомо, що це робили режисери-лаборанти, зокрема Віктор Семенович Довбищенко, який «протягом навчального року 1935 – 1936 викладав дисципліну виховання акторів в акторській студії при кінофабриці» [129].

І хоча Довженко не викладав в Акторській школі, в цей час він цікавився станом виховання кіноакторів як у Києві, так і в Москві, про що може свідчити його виступи в 1936 році на диспутах в Московському Будинку Кіно: «Недавно будучи в Кіно-академії, чи, власне, як вірніше її називати...в Інституті я розмовляв з директором і деканом Інституту. Мені говорили, що дуже шкода, що знищили акторський факультет і що потрібно знову відкрити акторський факультет. Причому давали аналіз роботи акторського факультету і чому він був закритий» [130].

Головною причиною незадовільних результатів навчання кіноакторів О. Довженко вважав, «що факультет акторський не удався, крім інших причин, головним чином тому, що, у ньому училися не ті люди. Які ж це люди, які люди повинні учитися в кіноінституті? Живі люди. Потрібно брати вродливих дівчат і вродливих юнаків, і вродливих людей середнього віку, і робити з них акторів. Що я розумію під словом «вродливих» – я зараз скажу. Я аж ніяк не хочу сказати, що це повинні бути Аполлони Бельведерські та Венери Мілоські, не про це я хочу говорити... У нас у кіно майже немає молодої людини, робітника, селянського хлопця, що володіє такими якостями, щоб він цими якостями в (своїй) ролі «морально переміг ворогів». Товариші, запевняю вас, що ми іноді дивимося закордонні картини з дріб'язковим змістом і на нас діє актор. Грета Гарбо нас потрясає... А в нас ця обставина не врахована, й у результаті виходять смішні речі, про які я вам зараз хочу нагадати» [131].

О. Довженко нарікав на відсутність вродливих актрис: «Їх не брали тому, що вони вродливі. Говорять, що в нас картина робітничо-селянська, і вона (героїня) повинна селянську дівчину зображувати, а ця акторка вродлива. Цебто, виходить, що така героїня повинна бути кирпата, ряба, погана, а вродливою вона бути не може. ... Це факт, і факт огидний, і над цим треба багато подумати» [132].

Керівник акторської школи А. Панкришев прислухався до багатьох тез, декларованих О. Довженком, але зрозуміти, чи була акторська школа повністю побудована на педагогічному методі Олександра Петровича, допоможе порівняльний аналіз цих навчальних закладів.

Обидва навчальні заклади (РЛККФ та АШККФ) були започатковані майже одночасно на Київській кінофабриці за сприяння тогочасного директора П. Нечеси. На відміну від двох десятків абітурієнтів до режисерської лабораторії в акторській школі виявили бажання навчатися понад три тисячі осіб. Стали слухачами відповідно десять у Довженка і сімнадцять у Панкришева. Був подібний і формальний розподіл на дві групи: до Панкришева – старшу, до якої входили випускники акторського факультету КДІКу та «молодняцьку, яку треба вчити починаючи з «азбуки» [133]; до Довженка – випускників режисерського факультету КДІКу і ВДІКу, а також театральних режисерів, які, на відміну від кдіківців, не працювали асистентами у кінокартинах, але, на противагу їм, мали досвід самостійної театральної роботи, а деякі, після театральних інститутів навчалися у режисерській лабораторії Леся Курбаса.

Панкришев поклав в основу навчального процесу багато довженківських принципів:

1. Роботи з актором: «навчити актора не грати, а бути самим собою, в різних випадках і різних положеннях, тобто навчаючи актора діяти на екрані просто і життєво» [134].

2. Не навчати, а виховувати учнів, причому робити це на знімальному майданчику «Виховуємо ми їх головним чином через кіно-виставу, яку готуємо ("Слава") [135].

3. Приділяти увагу підвищенню загальнокультурного рівня студентів за допомогою відвідувань музеїв тощо [136].

4. Частково впроваджувати довженківський педагогічний експеримент пізнання учнями дійсності не з газет, а у вирі реального життя ("Безперестанно збагачуйте себе враженнями і спостереженнями. Будьте завжди серед народу» [137]), тому учні акторської школи відбували екскурсії по заводах [138].

5. Термін навчання у молодшій групі акторської школи і режисерської лабораторії формально був два роки, але Довженко планував більш диференційовано підходити до часу навчання кожного режисера-лаборанта.

На відміну від режисерської лабораторії навчання в школі кіноакторів провадилося кожен день з 10 ранку і до 5 – 6 вечора, влітку з середини липня по 1 вересня у акторів була канікулярна перерва [139].

У режисерів–лаборантів не було чіткого поділу на семестри і перехідних іспитів, після закінчення яких в акторській школі «було зібрано кафедру з участю режисерів студії, представника тресту та громадських організацій. Роботу студії визнано за задовільну, але відзначено низький культурний рівень та слабі політичні знання більшості учнів майстерні, тому керівництво запровадило спеціальну дисципліну – «культургодину» та організувало при студії політшколу, де вивчають історію партії» [140] і запровадило у навчальний процес вивчення граматики [141].

На відміну від учнів акторської школи, яким відомий театрознавець Гозенпуд читав лекції з історії театру [142], режисери-лаборанти, які вже мали вищу освіту, не вивчали історію партії, культургодину і граматику, але ідентичними були лекції з історії кіно Авенаріуса [143] [144].

Панкришев намагався матеріально заохотити учнів акторської школи: «Слід переглянути також систему виплати стипендії, визначаю-

чи останню не на око, як це є на практиці. Звичайно платити треба не за таким принципом, що мовляв «жінці потрібно купувати пудру, а тому їй треба більшу стипендію"... (так висловився керівник студії). Більшу стипендію безсумнівно треба платити тим, що мають більші успіхи» [145].

Не збереглося жодних відомостей про позицію О. Довженко щодо стимулювання навчання грошима, але з небагатьох вцілілих відомостей на отримання зарплати видно, що всі режисери-лаборанти отримували різні суми: В. Галицький - 98 крб. 65 коп., В. Довбищенко -169 крб. 60 коп., Б. Дробинський -185 крб. 71 коп., Ю. Нікітін -197 крб. 35 коп. [146], О. Іщенко -131 крб. 20 коп. [147], Г. Крикун -187 крб., О. Шопін -157 крб. 70 коп. [148], Т. Ференц -142 крб. 70 коп. [149], М. Сасім -119 крб. 90 коп. [150].

В основу навчального процесу Панкришев поклав систему кіновистав: «це те, що повинно об'єднати акторів єдиним методом. Треба вже тепер планувати вільних режисерів на поставу кіно-вистав. Якщо видатніші режисери студії не можуть безпосередньо брати участь у поставах, треба щоб під їх доглядом працювали асистенти» [151].

Прикладом тісної співпраці режисерської лабораторії О. Довженка і акторських майстерень Панкришева можуть слугувати слова директора кінофабрики Нечеси: «Учні молодшої майстерні можуть бути використані у зйомках старшої майстерні» [152]. Тобто однієї із задач навчального процесу в акторській майстерні була участь у перших кінороботах режисерів-лаборантів.

У 1936 році після арешту Нечеси новий директор кінофабрики С.Л.Орелович провів реорганізацію навчання кіноакторів. «Занадто мало зробила студія в минулому для підготовки акторів... Завдання полягає в тому, щоб знайти цілком кваліфікованих керівників для акторської студії і почати роботу спочатку... Методи викладання, мабуть, будуть вироблятися поступово» [153].

Внаслідок реорганізації з двох акторських майстерень залишилася одна, в складі якої «залишено 16 чоловік, з них 9 чоловік умовно, до 1 січня 1937 року. На відмінно склали свої завдання тт. Серебрякова, Ліфенко, Курликіна, Анісімов, Дубенцов, Мощепако, Кузьянц. Ці товариші в основному складають єдину тепер майстерню (замість старшої і молодшої, що було раніш)» [154].

У 1937 році була закрита остання акторська майстерня, тому що «колишній керівник студії Орелович виявив «ініціативу»... розігнав майстерню» [155].

Як зазначено в Донесенні Народного Комісаріату Внутрішніх Справ УРСР Наркомові Внутрішніх Справ СРСР Берії Л.П., Довженко під час завершення роботи над кінофільмом «Щорс» мав побоювання з приводу ситуації, яка склалася в українському кінематографі: «Залишившись із мною наодинці в мене в кімнаті Довженко в підвищених тонах почав з того, що «чому в Грузії кіно роблять грузини, у Росії – росіяни, а на Україні й грузини, і росіяни, і євреї, але тільки не українці... якщо грузин, росіян й євреїв з кіно вигнати, то тоді зовсім нікому буде працювати в кіно України – українців то й немає! І він зробив висновок, що це зроблено навмисно, щоб українці не виросли, щоб обмежити культурний процес, що навмисно не готувалися національні кадри» [156].

Після тріумфального завершення «Щорса», Довженко хотів змінити ситуацію, висловлюючись що «української культури немає», «українську культуру загнали в гопаки й шаровари», «українською культурою бояться займатися», «на кожного творця української культури дивляться як на потенційного ворога» [157].

Шляхами відродження українського кінематографа Довженко вважав:

1. Створення українських за духом фільмів («Тарас Бульба», «Богдан Хмельницький», «Доля поета», «Борислав сміється» та ін.), які б допомогли зростанню національної самосвідомості українців.

2. Створення цих фільмів не «заїжджими гастролерами з Москви», а, в переважній більшості, українським режисерами, сценаристами, операторами й акторами.

3. Відновлення системи виховання українських митців (режисерів, акторів, тощо).

Довженко, приступаючи до постановки «Тараса Бульби», розумів, що однією з головних проблем Київської кіностудії є «проблема акторських кадрів. Нам потрібна ретельно дібрана, працездатна трупа із кращих артистів. Крім того, ми самі в студії повинні готувати собі кадри акторів» [158].

Головним пріоритетом педагогічної освіти наприкінці тридцятих новий керівник радянської кінематографії Большаков вважав справу виховання акторів, завдяки чому в 1939 році Довженко на Київській кіностудії відновив Школу кіноактора.

О. Довженко який вважав проблему виховання акторів третьою за важливістю після підготовки режисерів і сценаристів, упродовж

всього кінематографічного життя не випускав із поля зору цей аспект кінопедагогіки. В 1936 році Довженко не знав, «чи це буде студійний метод роботи, як припускають тут, в акторських студіях і на фабриках, чи це буде акторський факультет, – я зараз не знаю. Можливо, це буде і те, і інше. Можливо, у спеціальному навчальному закладі необхідності не буде. Потрібно буде провести практичну роботу» [159].

3 жовтня 1939 року навчальна частина при Київській кіностудії одержала наказ Комітету в справах кінематографії про організацію акторської школи. Разом з навчальними планами акторської школи був отриманий наказ про початок безперебійного навчання з 1 лютого 1940 року [160], але підготовчі роботи до організації акторської школи студійного типу були завершені лише в травні 1940 року [161].

Довженко брав активну участь в організації акторської школи та очолював екзаменаційну комісію, до складу якої входили Ігнатович, Круглов та представники від дирекції [162].

На оголошення про набір у школу відгукнулося багато молоді – надійшло близько 1000 листів [163], але це було в тричі менше, аніж при наборі 1935 року [164]. Після попереднього відбору було допущено на іспит з акторської майстерності 74 абітурієнти, в тому числі 27 чоловіків та 47 жінок [165].

Вступні іспити тривали досить довго – з середини травня до 30 червня 1940 року [166] і включали в себе, окрім загальноосвітніх дисциплін, ще й іспит на «кіногенічність» – проба на фото та плівку [167].

Одним із небагатьох щасливчиків, кому пощастило вступити в акторську школу, був Є.Матвєєв: «Мені було сімнадцять років, коли я приїхав до Києва і поступив до кіноакторської школи. Керівником курсу був О.П.Довженко» [168].

На основі спогадів Є. Матвєєва[169] [170] [171] [172], С. Цибульник [173], тогочасних фахових періодичних видань, архівних документів ми можемо відтворити і цю маловідому сторінку українського кінематографа.

Керівник школи кіноакторів О.Довженко не часто приходив на уроки через велику завантаженість (окрім виконання обов'язків художнього керівника кіностудії, а також власної режисерської роботи над документальними фільмами, йшла підготовка до постановки грандіозної за своїм задумом картини за повістю М.В.Гоголя «Тарас Бульба»), а коли приходив і проводив заняття, – це були незабутні години.

Олександр Довженко

О.Довженко, як згадував Євген Матвєєв, навчав «розуміти прекрасне, чисте, святе в мистецтві й житті... тієї естетики, котру сам сповідав... бути чуйним до людського горя, розуміти того, хто поруч. Бо, розуміючи людей, і ти сам, і твоя праця, і все твоє життя стають для них зрозумілішими» [174].

Педагогічним кредо для О. Довженка було виховати в першу чергу людину, а хто вже з неї виросте – режисер, актор, педагог – це вже другорядне, в першу чергу – виховати людину, особистість: «Будете ви акторами чи ні – невідомо. А поки що давайте зробимо для людей щось добре» [175]. З цими словами Довженко повів студентів на склад, де отримавши лопати, пішли саджати молоді деревця. Виріс сад на Київській кіностудії художніх фільмів, шумлять дерева, посаджені студентами-практикантами і робітниками студії на початку тридцятих років, поруч з ними дерева, садженні режисерами-лаборантами і студентами-акторами наприкінці тридцятих, стоять дерева як на території «Мосфільму», посаджені в сорокових, так і на подвір'ї ВДІКу в середині п'ятидесятих – світла пам'ять Олександру Петровичу, його незвичній щирій вдачі, його величезному педагогічному таланту.

Звичайно, О. Довженко приділяв увагу і професійному зростанню своїх учнів. Коли проходив показ робіт учнів акторської школи, О.Довженко запрошував і молодих режисерів Київської кіностудії, пропонував висловити свої міркування щодо побаченого. Інколи покази перетворювалися на гострі суперечки між творчою молоддю. Довженко давав мо-

жливість висловитися, посперечатися, а потім «докладно, переконливо розвинув свою точку зору на акторське мистецтво, яке повинне ґрунтуватися на глибокому проникненні в життя, повинно бути щирим і водночас виразним, а останнє досягається високою акторською технікою» [176].

Другий набір до Акторської школи відбувся з 6 серпня 1940 року до 15 вересня 1940 року [177]. Для залучення більшої кількості творчої молоді, О.Довженко іноді вдавався до хитрощів: «Набір в акторську школу треба оголосити, принаймні за два тижні до загального прийому у ВИШі, щоб мати змогу дібрати найкращих, найдостойніших кандидатів» [178].

Не зважаючи на більш ретельну підготовку, осінні іспити відбулися із труднощами, про що й відзначив другий педагог Г.Ігнатович: «Незначні, на перший погляд, неполадки дуже і дуже шкодили в роботі. А саме: весінній набір доводилося знімати загримованими в бракований грим. Результати відповідні – брак. Тепер – восени, знімання доводилося проводити тільки тоді, коли був вільний апарат, інколи й вночі. А кожен з нас знає, що значить знімання вночі навіть для досвідченого актора. Під час останніх знімань – матеріал несинхронний (розійшлися апарати в синхронності) поки що з'ясувалося, частина людей на той час вже виїхала.

Весь процес прийому надто розтягнувся. Так, матеріал знімання, проведеного 13 – 14 серпня, ми одержали з лабораторії тільки 24 – 25 серпня. Хіба не можна було обійтись без того, щоб люди не марнували дарма часу, чекаючи на наслідки іспитів? Хіба не можна було швидше опрацювати матеріал? Адже дехто з вступників не дочекався і пішов складати іспит у театральний інститут» [179].

Третій набір до Акторської школи навесні 1941 року, повинен був бути наймасовішим – 25 студентів [180], а тому Г. Ігнатович і О. Довженко приділяли багато уваги попередньому доборові абітурієнтів. Ігнатович за півроку до іспитів пропонував практичний план підготовчої роботи: «Не можна лише сидіти і чекати, хто до нас прийде, а слід готуватися до прийому вже тепер. Треба щоденно вишукувати здібну і цінну для кінематографії молодь. Потрібна, зокрема, добре інформуюча і заохочуюча реклама, яка доходила б в усі кутки країни. В театрах кожного міста необхідно мати компетентних уповноважених, які впродовж усього року, а не компанійно добиратимуть кандидатів до нашої школи. Треба вже тепер розгорнути підготовчу роботу!» [181].

Довженко пропонував свій шлях добору учнів в акторські школи:

«На Обласному з'їзді рад у Києві переглядав у фойє фотографії колгоспної самодіяльності української. Я зараз ці фотографії собі замовив. Всі суцільно робітники заводів. Серед них є велика кількість жінок і дівчат, надзвичайно красивих у повному значенні цього слова... Причому багато хто з них печуть прекрасно, прекрасно танцюють і прекрасно грають. А тим часом у нас, у кінематографії, як правило, наші акторки зніматися не вміють, але я не знаю, чи уміють вони пекти, чи уміють вони грати і танцювати добре, тобто чи вміють робити все те, що буржуазна акторка вміє, як наприклад, акторка (Франческа Гааль (Gaal), справжнє ім'я Фанні Зільверич – О.Б.) в картині «Петер» (PETER, 1934), що робить усе, що завгодно. Ось яких універсальних здібностей людей потрібно шукати. Можна їх знайти? Можна» [182].

Для покращання навчального процесу Школи кіноакторів на базі будинку культури «Більшовик» організовувався Театр кіноакторів при Київській студії художніх фільмів. Як зазначав артист В. Лісовський, «художній керівник студії Олександр Петрович Довженко зустріне в цьому максимальну підтримку з боку акторського колективу» [183].

О.Довженко, за ініціативи якого в середині тридцятих в Москві був відкритий Будинок Кіно, на початку сорокових звертався за допомогою до Керівника ГУКа Большакова у відкритті Будинку Кіно і в Києві, що «сприятиме ростові молодих кадрів, позначиться на творчому зростанні всіх працівників студії» [184].

На посаді художнього керівника студії Довженко планував докорінно змінити кіностудію, аби вона здобула «своє творче обличчя – те, чого їй досі бракувало» [185], перетворилася в справжню національну студію, де у фільмах молодих українських кінорежисерів знімалися здебільшого українські актори. Так, режисерам фільму «Борислав сміється» Г.Ігнатовичу і В.Кучвальскому [186] О.Довженко поставив завдання «створити ювілейний фільм силами українського акторського колективу» [187].

Аби краще зрозуміти, якою хотів бачити Київську кіностудію О.Довженко, варто навести його новорічне побажання: «Щоб сім чи вісім фільмів, що випускатимемо ми в 40 році, всі були восьми радісними святами нашої студії, щоб режисери не тікали з ними, як з недопеченими глевкими буханцями, до Москви нишком од нас, а щоб у чистих сорочках показували свої фільми Вам першими в хорошому кінотеатрі, що ми його обов'язково збудуємо на студії цього року на 400 місць. Щоб бачили Ви

наслідки всіх своїх трудів, раділи і росли, не забуваючи про свою мову, яка живе на студії чомусь лише у письмовому вигляді, як латинь....» [188].

Головною доктриною Довженка було максимальне сприяння національно свідомій молоді. В.о. директора студії П. Юрко підтримував заходи Довженка на українізацію та омолодження студії: «Відзначаю правильність напрямку, взятого художнім керівником студії тов. Довженком щодо випуску всіх картин українською мовою з використанням українських акторів» [189].

Віктор Іванов, попри тогочасну цензуру, розповів про цей період педагогічної діяльності Довженка, який, на жаль, закінчився, ледве почавшись: «Війна застала Олександра Петровича, коли він, згуртувавши навколо себе молодь, готувався до зйомок фільму «Тарас Бульба» [190].

Колишній режисер-лаборант Олександр Іщенко брав участь у навчальному процесі акторської школи [191]. Якщо Довженко бував в акторській школі не дуже часто, то постійним педагогом був досвідчений Г.Г.Ігнатович [192], який основою викладання вважав переймання студентами досвіду О.Довженка при вихованні творчої неповторності кожного учня: «У Олександра. Петровича треба вчитись! Ми вчимося у нього майстерності, творчої хватки, вміння бачити і розуміти... Але Довженка не можна і не треба наслідувати. З цього наслідування нічого не вийде! Довженко оригінальний і неповторний майстер» [193].

"Навчання перервала війна» [194] – так закінчився ще один чудовий педагогічний експеримент Олександра Петровича Довженка, але, не зважаючи на незавершений курс навчання, як вважав Євген Матвєєв, «пам'ять про цю людину великої світлої душі завжди живе у моєму серці» [195].

Як вважав І.А.Рачук: «Напевно можна сказати, якщо б війна не ввірвалася в життя країни, Довженко спромігся б дати українській кінематографії ряд талановитих молодих режисерів» [196]. Потрібно додати, що не лише режисерів, а й акторів.

[1] *Іщенко Євген*. Сторінка з біографії О.П.Довженка, м. Сухумі // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 170, арк.1.

[2] Радянське кіно місто // Пролетарська правда. – 1936.– №9. – 11 січня. – С.1.

[3] Довженко Олександр. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. – К.: 1994. – С.27.

[4] *Рачук І.А.* Олександр Довженко. – К.: Мистецтво, – 1964. – С. 98.

[5] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.1.

[6] ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 314, арк.103зв.

[7] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.1.

[8] *Цибульник* С. Перші уроки // Дніпро. – 1994. – №9–10. – С.64 – 65.

[9] *Левчук Т.* Тому що люблю: Спогади кінорежисера. – К.: Мистецтво, 1987.- С.66.

[10] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.1.

[11] Більшовик. – №178(694). – 1935. – 4 серпня.

[12] Довженко Александр. Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. – Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. – С. 27.

[13] Там само. – С. 24.

[14] *Галицкий В.А.* Театр моей юности. – Л.: Искусство, 1984. – С. 241.

[15] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.1.

[16] *Кропивний*. Хочемо знати, як працює майстерня О.П.Довженка //За більшовицький фільм. – 1936. – № 33. – 9 липня. – С.2.

[17] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.2.

[18] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.2.

[19] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.2.

[20] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.2.

[21] ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.67.

[22] Особистий архів О.А.Пазенко.

[23] Пролетарська правда. – 1935. – № 99.

[24] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.2.

[25] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.2.

[26] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.6.

[27] *Довженко Александр.* Готовить кадры // Кино. – № 44 (756). – 11 сентября. – С.1.

[28] ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.63–64.

[29] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.10.

[30] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.9.

[31] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.13.

[32] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.10.

[33] *Довженко А.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.5.

[34] *Довженко О.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.10.

[35] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.2–3.

[36] Кино. – 1935. – №32. – 11 июля. – С.4.

[37] Кино. – 1935. – №32. – 11 июля. – С.4.

[38] ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 314, арк.103 зв.

[39] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.2.

[40] Більшовик. – 1935. – №178 (694). – 4 серпня.

[41] Кино. – 1935. – №32. – 11 июля. – С.4.

[42] Там само.

[43] Там само.

[44] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк. 86.

[45] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.102.

[46] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк. 86.

[47] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.76.

[48] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк. 86.

[49] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.102 зв.

[50] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.18.

[51] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.102.

[52] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.109.

[53] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.109 зв.

[54] Київський міськдержархів, ф. Р– 1193, оп. 3, од. зб. 23, арк.10.

[55] Київський міськдержархів, ф. Р– 1193, оп. 3, од. зб. 23, арк.1зв.

[56] ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 55.

[57] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 25.

[58] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 24–25.

[59] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.5–6.

[60] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк. 4.

[61] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк. 6.

[62] *Кропивний.* Хочемо знати як працює майстерня О.П.Довженка //За більшовицький фільм. – № 33. – 1936. – 9 липня. – С.2.

[63] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк. 6.

[64] *Галицкий В.А.* Театр моей юности. – Л.: Искусство, 1984. – С. 242.

[65] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 7 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.23.

[66] *Довженко О.П.* Виступ в Москві // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 74, арк. 103.

[67] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 7 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.24.

[68] Мастерская для ассистентов // Кино. – 1935. – № 10 (662). – 1марта. – С.4.

[69] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете "Правда", 7 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.24.

[70] Мастерская для ассистентов // Кино. – 1935. – № 10 (662), 1марта. – С.4.

[71] *Довженко О.П.* Виступ в Москві // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 74, арк. 103.

[72] Довженко Александр. Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 27.

[73] *Довженко О.П.* Виступ в Москві // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 74, арк. 103.

[74] Мастерская для ассистентов // Кино. –1935. – № 10 (662) – 1марта. – С.4.

[75] Там само.

[76] Там само.

[77] Там само.

[78] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 10–11.

[79] Мастерская для ассистентов // Кино. – 1935. – № 10 (662). – 1марта. – С.4.

[80] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.8.

[81] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 24.

[82] Уроки Александра Довженко: Сб. статей. – К.: Мистецтво, 1982. – С. 186.

[83] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 11.

[84] *Довженко А. П.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК (1 апреля 1936 год) // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – 192 с. – С. 10–11.

[85] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 26.

[86] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 26.

[87] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 26.

[88] *Довженко А.П.* Мой творческий метод. Лекция во ВГИКе 18 декабря 1932 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 101, арк. 40.

[89] Уроки Александра Довженко. – К.: Мистецтво, 1982. – С. 190.

[90] *Галицкий В.А.* Театр моей юности. – Л.: Искусство, 1984. – С. 244.

[91] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – С. 25.

[92] *Довженко А. П.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – 192 с. – С. 27.

[93] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.3.

[94] *Довженко Александр.* Готовить кадры // Кино. – 1936. – № 44 (756). – 11 сентября. – С.1.

[95] *Довженко А. П.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР. – 1959. – 192 с. – С. 11.

[96] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.3.

[97] Тематичний план 1937 року – на широке обговорення // За більшовицький фільм. – 1936. – № 29. – 3 червня. – С.2.

[98] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.12.

[99] *Довженко О.П.* Виступ на Київській кінофабриці // ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 75, арк.3–4.

[100] МТМК України , Р 35575, інв. 15815, архів Даценко О.А, лист до Францевої Н.П. 27.10.1989, арк. 1зв.

[101] *Довженко Александр.* Готовить кадры // Кино. – 1936. – № 44 (756). – 11 сентября. – С.1.

[102] *Садкович М., Жига І.* Чий кандидат? Уривок із літературного сценарію // За більшовицький фільм. – 1937. – № 19. – 11 жовтня. – С.3.

[103] Короткометражні фільми – в прокат // За більшовицький фільм. – 1937. – № 27. – 1 грудня. – С. 3.

[104] Нові фільми до виборів Верховної Ради СРСР // Пролетарська правда. – 1937. – № 272. – 27 листопада. – С. 4.

[105] *Садкович М., Жига І.* Чий кандидат? Уривок із літературного сценарію // За більшовицький фільм. – 1937. – № 19. – 11 жовтня. – С.3.

[106] *Радчик.* «Чий кандидат?»// За більшовицький фільм. – 1937. – № 20. – 23 жовтня. – С.4.

[107] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.10.

[108] *Галицкий В.А.* Театр моей юности. – Л.: Искусство, 1984. – С. 277.

[109] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. – С. 16.

[110] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. – С. 15.

[111] *Рачук І.А.* Олександр Довженко. – К.: Мистецтво. – 1964. – 200 с. – С. 99.

[112] Уроки Александра Довженко: Сб. статей. – К.: Мистецтво, 1982. – С. 193.

[113] *Рачук І.А.* Олександр Довженко. – К.: Мистецтво. – 1964.– 200 с. – С. 98–99.

[114] *Галицкий В.А.* Театр моей юности. – Л.: Искусство. 1984. – С. 283.

[115] *Галицкий В.А.* Театр моей юности. – Л.: Искусство. 1984. – С. 283.

[116] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК. // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. – С. 23.

[117] *Довженко Олександр.* Фільм про народного героя // Довженко О. П. Твори: В 5 -ти томах. – Т. 4. – К.: Дніпро, 1984. – С. 116.

[118] ДА СБ України, ф. 11, спр. С–836, т. 3, арк. 23.

[119] *Довженко Олександр.* Щорс // Довженко О. П. Твори: В 5-ти томах. т. 1. – К.: Дніпро, 1983. – С. 232–233.

[120] *Довженко Александр.* Кинорежиссер, писатель, художник. – М., Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды Советского киноискусства, 1972. – 156 с. – С.12

[121] *Галицкий В.А.* Театр моей юности. – Л.: Искусство, 1984. – С. 283.

[122] *Довженко Александр.* Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. – С. 9.

[123] *Галицкий В.А.* Театр моей юности. – Л.: Искусство, 1984. – С. 284.

[124] ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 247.

[125] ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 288 зв.

[126] ЦДАВО України, Ф.1238, оп.1, од. зб. 193, арк. 286 зв.

[127] Пильну увагу вихованню кадрів // За більшовицький фільм. – 1936. – №24. – 2 квітня. – С.1.

[128] *Дубенцов В.* Творча доля // За більшовицький фільм. – 1937. – № 16. – 4 вересня. – С. 3.

[129] Архів Києва, ф. Р – 1193, оп. 3, од. зб. 23, арк.9.

[130] *Довженко А.П.* «Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.13.

[131] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк. 14.

[132] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк. 15.

[133] *Панкришев А.О.* Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С. 4.

[134] Там само.

[135] Там само.

[136] Там само.

[137] *Тимошенко Юрій*. Світло великої душі // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 532.

[138] *Панкришев А.О.* Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С. 4.

[139] *Панкришев А.О.* Акторську студію реорганізовано // За більшовицький фільм. – 1936. – № 34. – 22 липня. – С.2.

[140] Директор студії Нечес. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С.4.

[141] *Панкришев А.О.* Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С. 4.

[142] Директор студії Нечес. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С.4.

[143] Коли ж нарешті буде лад в акторській студії? // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С.4.

[144] Директор студії Нечес. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С.4.

[145] *Панкришев А.О.* Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С. 4.

[146] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк. 86.

[147] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.100 зв.

[148] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.102.

[149] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.102 зв.

[150] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10, арк.18.

[151] *Панкришев А.О.* Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С. 4.

[152] Директор студії Нечес. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С.4.

[153] *Орелович С.* Ближайшие задачи Киевской студии // Кино. – 1936. –№ 44 (756). – 11 сентября. – С.2.

[154] *Панкришев А.О.* Акторську студію реорганізовано // За більшовицький фільм. – 1936. – № 34. – 22 липня. – С.2.

[155] *Дубенцов В.* Творча доля // За більшовицький фільм. – 1937. – № 16. – 4 вересня. – С. 3.

[156] Донесення Народного Комісаріату Внутрішніх Справ УРСР Наркомові Внутрішніх Справ СРСР Берії Л.П.про антирадянські настрої Довженка під час роботи над кінофільмом «Щорс» // ЦДАМЛМ України, ф.1196, оп. 2, спр. 7, арк.4.

[157] Донесення Народного Комісаріату Внутрішніх Справ УРСР Наркомові Внутрішніх Справ СРСР Берії Л.П. про антирадянські настрої Довженка під час роботи над кінофільмом "Щорс" // ЦДАМЛМ України, ф.1196, оп. 2, спр. 7, арк. 5–6.

[158] Промова Довженка О.П.// За більшовицький фільм. – 1940 . – № 16. – 21 квітня. – С.2.

[159] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк. 16.

[160] *Овчаренко М.* Коли ж нарешті, буде акторська школа? // За більшовицький фільм. – 1939. – № 50. – 20 листопада. – С.2.

[161] *Лазурін С.* Дбайливо вирощувати молоді кадри // За більшовицький фільм. – 1940. – № 19. – 5 травня. – С. 2.

[162] В кіноакторській школі // За більшовицький фільм. – 1940. – № 20. – 25 травня. – С.1.

[163] Там само.

[164] *Панкришев А.О.* Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. – 1936. – № 27. – 1 травня. – С.4.

[165] В кіноакторській школі // За більшовицький фільм. – 1940. – № 20. – 25 травня. – С.1.

[166] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.66., арк.14 зв.

[167] В кіноакторській школі //За більшовицький фільм. – 1940. – № 20. – 25 травня. – С.1.

[168] Новини кіноекрана. – 1983. –№ 10.

[169] Новини кіноекрана. – 1970. – № 6.

[170] Новини кіноекрана. – 1983. – № 10.

[171] Комп'ютерна версія (2 – CD-ROM) «Енциклопедії кіно Кирила і Мефодія» (спец. видання для України), 2002.

[172] *Слободян В.Р.* Кіноактор і сучасність. – К.: Мистецтво, 1987. – С.58.

[173] *Суламіф Цибульник.* Перші уроки // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 66.

[174] Новини кіноекрана. – 1983. – № 10.

[175] Там само.

[176] *Суламіф Цибульник.* Перші уроки. // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 66.

[177] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.66, арк.14 зв.

[178] Промова Довженка О.П. // За більшовицький фільм. – 1940. – № 16. – 21 квітня. – С.2.

[179] Режисер Г.Ігнатович. Деякі висновки з прийому в акторську школу // За більшовицький фільм. – 1940. – № 36. – 20 вересня. – С.2.

[180] Там само.

[181] Там само.

[182] *Довженко А.П.* Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете "Правда", 4 декабря 1936 г.// ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.15–16.

[183] Артист Лісовський В. Створимо при студії театр // За більшовицький фільм. – 1940. – № 45. – 30 листопада. – С.2.

[184] Промова Довженка О.П.// За більшовицький фільм. – 1940. – № 16. – 21 квітня. – С.2.

[185] Худ. керівник студії Олександр Петрович Довженко, З новим роком! // За більшовицький фільм. – 1941. – № 1(358). – 1 січня. – С.1.

[186] Фабком. До нових перемог // За більшовицький фільм. – № 1(358). – 1 січня. – С.1.

[187] *Леліков І.* Погане планування // За більшовицький фільм. – 1941. – №12. – 29 березня. – С.2.

[188] *Довженко О.* За дальші творчі успіхи // За більшовицький фільм. – 1940. – № 1(309). – 1 січня. – С.1.

[189] Голова Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР Большаков. Про заходи по забезпеченню виконання плану 1941 р. і про підготовку до 1942 р. по Київській кіностудії худ. фільмів // За більшовицький фільм. – 1941. – № 21. – 11 червня. – С.1.

[190] Іванов Віктор. Садівничий // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро. – 1973. – С. 398.

[191] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.66, арк.15.

[192] ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.66, арк.14 зв.

[193] Режисер Ігнатович. Неповторний художник// За більшовицький фільм. – 1941. – № 11. – 21 березня. – С.1.

[194] *Слободян В.Р.* Кіноактор і сучасність. – К.: Мистецтво, 1987. – С.58.

[195] Там само.

[196] *Рачук І.А.* Олександр Довженко. – К.: Мистецтво. – 1964. – 200 с. – С. 99.

Ірина ПОБЄДОНОСЦЕВА
кінознавець, кандидат мистецтвознавства

СУСПІЛЬНЕ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ЯК АЛЬТЕРНАТИВА КОМЕРЦІЇ ТА КОМПРОМІС ІЗ ГЛЯДАЧЕМ

Вже не перший рік точаться розмови навколо благої ідеї створення в Україні суспільного (громадського) телебачення. Час від часу в кулуарах та владних коридорах розгортаються жваві дискусії про майбутнє державних засобів масової інформації, про необхідність їхнього реформування та запровадження громадського телерадіомовлення. Час від часу вони вщухають, до того моменту, коли ця проблематика знов стає актуальною з якихось зовнішніх причин – чи то нові призначення до менеджменту НТКУ, чи то парламентські слухання, чи то передвиборчі перегони. Втім, переговорний процес з цього важливого для майбутнього країни питання дотепер був доволі тривалим та млявим. Дехто пояснював цей факт відсутністю чітко визначеної політичної та публічної волі, дехто – наявністю перепон, пов'язаних з проблемами фінансування суспільного теле- та радіомовлення, невизначеністю концепції, відсутністю досвіду. Розуміння громадського чи суспільного мовлення у багатьох людей формується на підставі лінгвістичного тлумачення термінів, а зовсім не на ознайомленні з відповідними стандартами. Також, на нашу думку, помилковими є спроби пристосувати до України досвід тієї чи іншої конкретної країни без належного врахування українських особливостей та реальної ситуації на медійному ринку країни.

На нашу думку, ситуацію з розвитком цієї ідеї гальмує комплекс проблем, серед яких чи не найважливішою є відсутність чітко сформульованої суспільної позиції, громадської думки. Варто відзначити, що сьогод-

ні пересічні українці фактично не мають жодного уявлення про те, що воно таке – суспільне телебачення.

Окремо хочемо звернути увагу на термінологію. Найчастіше в Україні використовують два терміни – «громадське мовлення» та «суспільне мовлення». Офіційні переклади документів Ради Європи вживають термін «громадське», а українські закони – «суспільне». Це також вносить певний хаос у дискусію. Більшість експертів сходяться у поглядах, що ці терміни є синонімами, і ми також поділяємо цю думку. Натомість автори закону про телебачення і радіомовлення визначили їх як два різні поняття: громадське мовлення – це мовлення місцевих громад, а суспільне – мовлення на загальнодержавному рівні. В англійській мові вживається лише один термін: «public service broadcasting». Дослівно його можна перекласти як «мовлення в інтересах громадськості» або «мовлення, яке служить громадянам». Тобто, жоден із українських термінів не є точним та адекватним відповідником і не відображає суті особливої форми телерадіомовлення. Якщо звертатися до світових прикладів, можна відзначити цікаву закономірність. Країни Західної Європи, які мають позитивний досвід громадського мовлення, майже ніколи не включають у свою назву слово «громадський», наприклад, Британська мовна компанія (ВВС), Іспанське телебачення, Національне радіо Іспанії, Друге німецьке телебачення (ЦДФ), Франс-2, Франс-3, Шведське телебачення та інші. Натомість, країни, які офіційно назвали свої телеканали «громадськими» у багатьох випадках реальних стандартів громадського мовлення так і не запровадили. Так, державні телерадіокомпанії у Вірменії та Молдові, навіть після прийняття на вимогу Ради Європи законів про громадське мовлення, все одно залишилися під прямим контролем держави. Також Громадське Російське Телебачення, яке змінило державну форму власності на приватну, теж не стало дійсно громадським – воно є звичайним комерційним телебаченням у вигляді акціонерного товариства, де найбільшим акціонером є держава.

Серйозна проблема полягає в тому, що для більшості звичайних українців зміст термінів «громадське мовлення» або «суспільне мовлення» малозрозумілий. Як, власне, і сама сутність цього проекту, принципи його функціонування.

Навіть елементарних просвітницьких заходів, не говорячи вже про широку суспільну дискусію з цього приводу, не було запроваджено. Очевидно, були б необхідні диспути і на сторінках друкованих ЗМІ, і в ефірі

як комерційних телеканалів, так і Першого національного, який сьогодні є державним телеканалом. До того ж, дискусії не лише у вузькому референтному колі медійних експертів, але і серед тих, хто має стати споживачем суспільного теле- та радіопродукту. Адже провідною відмінністю та особливістю громадського телерадіомовлення є те, що воно служить інтересам громадян, а не інтересам держави, політиків, бізнесменів чи будь-яких інших груп. Саме це відрізняє громадське мовлення від комерційного та державного. Ключовими принципами його діяльності, в ідеалі, мають стати гарантії незалежності від держави та уникнення ризику комерціалізації. Суспільне телебачення має стати якісною та принциповою альтернативою як державному, так і комерційному. У певному розумінні, в ідеалі – суспільне телебачення має стати концептуально антикомерційним. Саме в цьому аспекті в межах даного матеріалу ми маємо актуалізувати деякі принципові питання про основні тенденції розвитку сучасних медіа в Україні і світі.

Україна повинна остерігатися повторення невдалого досвіду сусідів. Потрібно розуміти, що запровадження громадського мовлення не є самоціллю та панацеєю. Безперечно, суспільне телебачення може стати потужним поштовхом для розвитку медіа-простору України, для створення конкурентного середовища для вже існуючих гравців на цьому полі... Але треба тверезо розуміти, що навіть запровадження та функціонування громадського мовлення в Україні не вирішить всіх проблем. Бо якщо зануритися у глибину питання, то у самій природі телебачення (незалежно від структури його організації – державне, комунальне, комерційне, суспільне тощо) існують певні внутрішні протиріччя, які бентежать дослідників сучасного медіа-простору у всьому світі.

Які новації чекають український медіа-простір в найближчому майбутньому? У значній мірі відповідь на це питання залежить від роботи новообраної Верховної Ради і в тому числі – від діяльності нового складу Комітету з питань свободи слова та інформації. Адже цілком очевидним є той факт, що ініціатива у створенні суспільного мовлення переходить до Верховної Ради. Певний оптимізм вселяє те, що до парламенту потрапила значна кількість відомих в телевізійній журналістиці України імен, які й раніше декларували своє бажання створити в Україні суспільне мовлення та є активними прихильниками роздержавлення ЗМІ. Як повідомив у своєму нещодавньому інтерв'ю інтернет-порталу «Телекритика» народний депутат Андрій Шевченко: «Потрібна цілісна програма роздержав-

лення мас-медіа, яка охопить всю вертикаль бюджетних медіа – від НТКУ та НРКУ і до муніципальних ЗМІ. Якісно це можна зробити лише у співпраці парламенту, Президента, уряду, місцевої влади, незалежних експертів і самих медійників. Найважливіша ціль – демонтувати цю ущербну систему таким чином, щоб на її місці з'явилися ефективні, достойні мас-медіа, які працюватимуть на громаду. При цьому життєво важливо вберегти професіоналів, які зараз працюють у цій системі. Законодавчо ми почнемо з ухвалення закону «Про суспільне мовлення» [7].

Україна з моменту отримання Незалежності так і не провела серйозної реформи державного телерадіомовлення. Зміни в медійному аудіовізуальному просторі відбувалися переважно за рахунок активного розвитку приватних комерційних телерадіокомпаній. Вікно можливостей для реформ державного мовлення у напрямку суспільного мовлення як якісної альтернативи і державному і комерційному ТБ відкрилося на початку 2005 року.

Комерційне телебачення – не лише засіб масової комунікації, але й потужний бізнес, який має бути прибутковим. Саме воно визначало до сьогодні в Україні основні напрямки і тенденції розвитку. Комерціалізація медіа-структур, активна інтеграція у «тіло» телебачення рекламних блоків, мала активний вплив на контент телеканалів, наповнення їхньої сітки мовлення, стратегію програмування, на систему телевізійних виражальних засобів, власне, на те, що щохвилини і щодня пропонує телебачення мільйонам глядачів. Отже комерційний фактор цікавить нас як впливовий важіль орієнтації будь-якого ТБ-повідомлення на якомога ширшу глядацьку аудиторію, на маси – недарма суспільна думка і деякі теоретики телебачення визначають телебачення, мас-медіа невід'ємною частиною масової культури, як то кажуть – мас-культу. Адже всі зусилля сучасного телебачення спрямовані на привертання уваги широких мас до власного продукту і, далі, на утримання цієї уваги. Вітчизняне телебачення минулих років, яке фінансувала держава, брало на себе місію по формуванню смаків широкої публіки і до певної міри користувалося своєю монополією задля того, що нав'язати всім культурну продукцію (телефільми, телеконцерти, телевистави, освітні і науково-публіцистичні програми тощо), приправивши її великою мірою ідеологічним навантаженням. Сучасне комерційне телебачення позбавлене ідеології, як, власне, майже позбавлене смислового навантаження. Воно орієнтоване лише на комерційний успіх, тобто на рейтинг, тобто на глядацькі смаки.

Телебачення потурає смакам маси з метою завоювання ще більшої аудиторії і пропонує телеглядачам спрощений для сприйняття різноформатний продукт – різноманітні ток-шоу, естрадні концерти, «інтелектуальні» ігри, розважальні програми, реаліті-шоу. Кожна з програм має власні «гачки», на які підхоплюють глядача, але мета завжди залишається одною – привернути увагу найширшого загалу і якомога довше утримувати її будь-якими засобами.

Що таке масова аудиторія? Якими є її визначальні риси? Які її потреби – якій продукції публіка віддає свою перевагу, а яку безжально відкидає? Як утримати баланс між якістю ТБ-продукту та популярністю серед масових глядачів – ту планку, яку має на меті суспільне телебачення. Хто і що, врешті- решт, ховається за цифрами телевізійних рейтингів?

Раніше за відсутності єдиної схеми соціологічного дослідження телевізійної аудиторії професіонали медіа вдавалися до непрямих показників глядацької уваги. Так, у книзі 1977 року «Телебачення і художня культура» автори В.Вільчек і Ю.Воронцов описують такі механізми: «Можна судити про популярність телепрограм і за деякими побічними даними. Наприклад, за графіками витрати води і електроенергії міських мереж водо- і енергопостачання. З початком цікавої програми витрата води в країні різко зменшується – і так само різко зростає після того, як програма закінчується» [4, с.5]. Звісно, у зв'язку з комерціалізацією телебачення професіонали медіа і рекламного бізнесу потребували більш точної, об'єктивної і оперативної інформації про глядацькі уподобання. Соціологічні вимірювання сьогодні у всьому світі реалізують засобами так званої піплметрії. Донедавна єдиним оператором на ринку досліджень телевізійної аудиторії в Україні була міжнародна компанія AGB, зараз пальму першості тримає компанія GFK, з'являються нові. Вони пропонують різні умови для своїх клієнтів, але загальний принцип дослідження залишається незмінним – у певної кількості середньостатистичних українських родин (у містах-мільйонниках і найкрупніших населених пунктах), які репрезентують основні соціальні шари суспільства (за певними параметрами, на кшталт – стать, вік, освіта, соціальна належність, платоспроможність тощо), встановлюються піпл-метри, датчики, які і фіксують вподобання телевізійних шанувальників. Така система постає досить схематичною, загальною і безмежно далекою від ідеалу, тим більше, що піпл-метрів в Україні, країні з майже 50-мільйонним населенням, категорично замало, якщо порівнювати з країнами Східної та Західної

ної Європи: на початок 2001 року в Україні нараховувалось понад 1200 піплметрів, тоді як в Німеччині мережа піпл-метрів нараховує 20 тисяч датчиків. Але альтернативної і більш досконалої системи координат, яка б більш точно орієнтувала телевізійників у процесі аналізу глядацьких уподобань, на жаль, поки що не існує, отже, вони задовольняються тим, що мають в оперативному розпорядженні.

Програмування телевізійної сітки мовлення взагалі великою мірою здійснюється інтуїтивно, про це свідчать самі професіонали-телевізійники. Серед загального і досить бурхливого потоку телевізійної продукції, в умовах жорсткої конкуренції, здатність відстежити загальні тенденції глядацьких симпатій, відчути очікування глядачів, вловити їхні настрої і майбутні побажання, які до того ж часто змінюються – постає вищим пілотажем продюсерського професіоналізму. Звісно, такі тенденції існують, але якоїсь точної, чіткої формули для їхнього визначення з метою подальшого ефективного використання не існує. Завжди з боку телевізійних менеджерів, які формують програмний контент сітки мовлення того чи іншого телеканалу, існує певний (і часто – досить великий) ступінь ризику, пов'язаний з методою «спроб і помилок» у передбаченні інтересів аудиторії. Ситуація з глядацькими пріоритетами постійно змінюється, часто – досить кардинально. Чинників, які впливають на аудиторію, – велика кількість; уподобання публіки можуть залежати від загальнокультурної ситуації в суспільстві, від політичної ситуації в країні, від напрямків розвитку вітчизняного телевізійного виробництва, від світової телевізійної моди тощо. Простий приклад: в період політичних передвиборчих кампаній, гіпотетично, якщо керуватися логікою здорового глузду, має зростати увага глядачів до інформаційно-аналітичних програм, в яких беруть участь представники різних політичних рухів. Проте досвід передостанніх парламентських передвиборчих

перегонів показав, що стомлені політикою і політиками глядачі не лише не зацікавилися подібними програмами, але й значною мірою знизився кредит глядацької довіри до телебачення загалом (як до державного, так і деяких комерційних каналів), і, конкретно, до інформаційних і інформаційно-аналітичних програм. Телебачення поставило під сумнів свій авторитет об'єктивного, чи хоча б збалансованого медіа-засобу, перетворившись на інструмент відвертого політичного тиску на масову свідомість. Втрата глядацької довіри, тобто специфічного «символічного капіталу», за визначенням відомого французького соціолога П'єра Бурд'є – це показовий приклад ще однієї проблеми в галузі медіа [3]. Справа в тім, що така локальна, потужна і, здавалося б, незалежна галузь людської діяльності, як телебачення, існує, однак, в умовах перманентного впливу (а іноді – відвертого тиску) з боку зовнішніх чинників (політика, економіка).

Специфічним капіталом у просторі мас-медіа безперечно є популярність і визнання того чи іншого медіума (ТБ-каналу, телеведучого, журналіста – постійних фігурантів телевізійного простору, чи як визначає їх Бурд'є – «агентів телевізійного поля") як авторитетного, професійного, об'єктивного, чесного і таке інше. Але тут, як і в будь-якій іншій галузі людської діяльності, важливим є поєднання культурного, економічного і політичного капіталів у загальному обсязі ресурсів. Головні позиції в «полі мас-медіа» не завжди посідають найбільш авторитетні у професіональному відношенні фігуранти – важливу роль грає економічний чинник. В мас-медіа, як і в інших сферах, існує два типи визнання: вузьке, внутрішнє, серед колег-професіоналів і широке, зовнішнє – з боку публіки, непрофесійних споживачів.

Соціологічний аналіз телебачення і супутніх галузей (журналістика, умови працевлаштування і таке інше), демонструє подвійну залежність, у яку потрапляє виробництво культурної продукції у цих галузях. З одного боку, телебачення отримує все більшу владу у суспільстві, з іншого – воно підпадає під постійно зростаючий контроль з боку як політики, так і економіки. Достатньо пригадати цензуру і тиск з боку власників і інвесторів, замовні матеріали, «війни компроматів», в узагальнюючому розумінні ті інформаційні війни, що про їх загрозу і небезпеку говорив ще канадський вчений, дослідник медіа Маршал Маклюєн. Широко відома його теза: «Істинно тотальна війна – це війна за допомогою інформації. Її непомітно ведуть електронні засоби комунікації – це постійна і жор-

стока війна, у ній беруть участь буквально всі. Війнам у звичайному сенсі слова ми відводимо місце на задвір'ї всесвіту» [9, с.19]. Маклюен ще 40 років тому проголосив, що в наш час політичні і економічні зв'язки і відношення все більше приймають форму обміну знаннями, а не обміну товарами. А засоби масової комунікації самі є новими «природними ресурсами», що збільшують багатства суспільства. Ідея інформаційної війни, війни, полем і водночас зброєю якої є засоби мас-медіа – один з найактуальніших мотивів, які розробляють мислителі сьогодення, серед них П'єр Бурд'є, Жан Бодріййар, Пол Віріліо та інші. Саме тому апологети суспільного телебачення говорять про необхідність створення умов, коли представники різних політичних партій, носії різних переконань матимуть рівні можливості донести свої ідеї до потенційних споживачів продукту суспільного ТБ та радіо. В ідеалі – суспільне мовлення має стати полігоном, на якому розгортатиметься чесна відкрита дискусія, буде збалансовано надаватися інформація навіть у авторських програмах та суб'єктивістських коментарях.

Поки що телевізійники постійно відчували політичний (меншою мірою після Помаранчевої революції) і економічний пресинг (постійно). До того ж, економічні санкції, які анонімно відбуваються ніби внаслідок ринкових змін ситуації, часто мають більш руйнівний ефект, ніж пряма і відверта цензура.

Пануюча сьогодні в українських медіа комерціалізація, яка пропонує однакову логіку ринку для всіх, призводить до того, що культурні продукти, інформація, телевізійні повідомлення розглядаються як будь-який інший товар. Отже їх створення і розповсюдження повинні підпорядковуватись загальним економічним регуляторам, головний серед яких – прибуток, а показник – рейтинг.

Якщо звернутися до українських реалій, то історія формування комерційних і незалежних від держави мас-медіа на початку 1990-х років дає нам багато прикладів, які ілюструють «основне протиріччя», за визначенням Бурд'є, «поля журналістики": високі професійні вимоги і визнання серед освіченої публіки і самих журналістів (символічний капітал) протистоїть вимогам ринку з його прагненням прибутку (економічний капітал).

Пересічна сучасна людина – індивід – значною мірою деформована інформаційним і комунікаційним тиском, який на неї щосекунди здійснює НТП, наука, медіа, врешті-решт – сама культурна ситуація. Зда-

ється, єдиною природної реакцією на тотальну і іманентну агресію навколишнього середовища постає притуплення усіх органів почуттів – це своєрідний синдром самозбереження. Аби зберегти здоровий глузд і певну систему координат власного існування «тут і тепер», людина має частково «вимикати» свідомість, коли стикається з тим тотальним інформаційним пресингом. Проте, нормальна здорова (хоча і значною мірою деформована) психіка людини поки що здатна протистояти інформаційному тиску, осмислюючи власне життя, розставляючи пріоритети. Критична думка індивідуума оцінює і обирає, вона встановлює відмінності і за допомогою селекції турбується про смисл – але смисл лише того, що для неї справді суттєво. Як поводиться масовий глядач? Які правила починають діяти, коли йдеться про широку популярність того чи іншого ТБ-продукту у масової аудиторії? Звідки виникає той резонанс, що мають ті чи інші програми? В чому секрет приголомшуючого успіху історій різноманітних «просто марій» чи то «кать пушкарьових» у багатомільйонної армії телеглядачів?

Традиційно вважається, що маси існують під активним впливом засобів масової інформації – на цьому, принаймні, збудована ідеологія останніх. Ситуація роз'яснюється ефективністю «знакової атаки» на масу і вважається, що таким чином відбувається однобічний рух в системі «телебачення – аудиторія» і в напрямку від каналу-передавача до споживача. Але при такому спрощеному розумінні процесу комунікації випускається з уваги, що маса і сама є потужним медіумом. Можливо, навіть, більш потужним, ніж засоби масової інформації – таке припущення робить Жан Бодрійар у своїй книзі «В тіні мовчазної більшості» [1]. Справа в тім, що таким самим чином, як ЗМІ впливає на масову аудиторію, вона, в свою чергу впливає на ЗМІ – це є двосторонній і обопільний, взаємний процес. Маси поглинають соціальне, поглинають навколишнє

середовище. Вони постають «намагніченими» реальністю, але водночас нейтралізують її. Маси постають певною силою, що коливається між пасивністю і спонтанністю, але у будь-якому випадку це енергія потенційна, бо їхня актуальна сила – «сила мовчання». Сила поглинання і нейтралізації, специфічна сила інертності характерна для мас, про це говорили Жан Поль Сартр, Альбер Камю, Хосе Ортега-і-Гассет. Вони так чи інакше наголошують на тому, що саме бажання зрозуміти зміст терміна «маса» безглузде – бо є спробою надати зміст тому, що того змісту не має. Маса, на думку екзистенціалістів, не має соціологічної «реальності», вона не має нічого спільного з яким-небудь реальним населенням, якою-небудь корпорацією, якою-небудь соціальною сукупністю. «За цим без кінця використовуваним у політичній демагогії словом – маса – стоїть кволий, розсипчастий, люмпеналістичний образ"[1, с.169]. Маса, на думку Бодрійара, функціонує як гігантська чорна діра, яка відхиляє, трансформує і викривляє всі потоки енергії, які до неї наближуються. Маса, за екзистенціалістами, – це безодня, в якій зникає сенс, тобто, зникає і інформація. Основна характеристика мас – байдужість. Маса, за Бодрійаром, – страшна руйнівна сила, спрямована, перш за все, на змісти, сенси будь-яких повідомлень.

Ця байдужість мас не є наслідком чиїхось маніпуляцій, тривалого обдурювання мас владою. Байдужість – це єдина суттєва характеристика мас, їхня природна характеристика. Колективне вивертання мас у небажанні розподіляти ті високі ідеали, до втілення яких їх закликають, – це лежить на поверхні і, власне, робить маси масами. Маси не орієнтовані на високу мету, найрозумніше погодитися з цим фактом і визнати його. Це даність, від якої треба відштовхуватись. «Мовчання мас, безмовність мовчазної більшості – от єдина і справжня проблема сучасності» [1, с.114].

Цікавими в цьому розумінні постають роздуми Жана-Люка Годара, який свого часу досить активно займався дослідженнями засобів масової комунікації, в тому числі – телебачення. Годар – один з небагатьох визначних кінематографістів (хоча були ще і Фелліні, і Бергман, і Грінуей), які бажали виразити себе на телебаченні, поміркувати про такі питання, як інформація, і головним чином, – монтаж. У 70-ті роки Годар створив «Групу Дзиги Вертова», саме тоді у Франції активно говорили про Вертова, говорили про ідею «справжнього моменту», монтажу, діалектики, одночасності події і її показу. Годару належать слова: «Я вважаю, що культурний голод у промисловій Європі і Америці полягає у страшенному

нудьгуванні, яке можливо люди не визнають, але саме воно примушує їх напихувати себе зображеннями, як скажімо, шоколадками... Телебачення займається обслуговуванням нудьги (мас). Навіть якщо люди в цьому не винні, виникає фіксація нудьги, яка у певні моменти просто нестерпна. І тоді треба витягти нудьгу з тіла, щоб позбутися неї... Дійсно – це справжня робота, і це пригнічуюча самотність, коли у тебе у хвилини страждання немає в домі телевізора... » [13, с.105].

Ті, хто займається рекламним бізнесом, відштовхується від такої тези: люди так чи інакше прислуховуються до рекламних повідомлень, які інформують їх про те, яким миючим засобом користуватися, якій компанії мобільного зв'язку надати перевагу, яку олію купувати і які мистецькі заходи відвідувати – загалом, корегують ринково-рекламними засобами їхні споживацькі інтереси. На цій тезі грунтується впевненість рекламістів і рекламодавців у ефективності своєї роботи. Вона вважають, що існує досить велика вірогідність того, що повідомлення дійде до свого адресата, і смисл його буде розшифровано. Будь-які сумніви в цьому відкидаються, бо якщо з'ясувалося б, що ефективність від цих «бомбардувань» дорівнює нулю, система реклами рухнула б в ту саму мить. Реклама підживлюється лише цією самою вірою, і по-справжньому навіть її не аналізує у зв'язку зі страхом з'ясувати, що можна уявити і зворотну ситуацію: величезна кількість рекламних повідомлень ніколи не доходять за призначенням. Тим, кому вони адресовані, вже давно байдужий їхній зміст. Сьогодні людей цікавлять лише медіуми – носії повідомлень, які формують певне ефектне середовище, носії «образи і рухи яких перетворюються на видовищний спектакль» [2, с.170], медіуми, які занурюють глядачів у стан «телевізійної медитації».

Маршал Маклюєн сказав: medium is message. Його афористичний вислів мав багато тлумачень, але в цьому контексті масового споживання телевізійної продукції така формула найкращим чином характеризує сучасну фазу розвитку всієї культури засобів масової інформації, «фазу охолодження» за Бодрійаром, фазу нейтралізації будь-яких повідомлень, фазу заморожування смислу. Маси, на відміну від індивідів, не обирають, не оцінюють, не кристалізують смисл. Вони віддають перевагу медіуму, який вже занурює їх у стан гіпнозу. Отже характер масового глядацького сприйняття, на відміну від індивідуального, схожий на гіпноз, бо гіпнотичний стан вільний від смислів. Він панує там,

де існує медіум, ідол і симулякр (знак, відірваний від того, що він означає), а не повідомлення, ідея і істина. Саме на цьому рівні і функціонують сьогодні засоби масової комунікації.

Одна з причин гіпнотичної дії телебачення полягає в тому, що сприйняття його повідомлень потребує досить великого витрачання енергії людської психіки. Саме тому деякі психологи називають телевізор енергетичним вампіром. Глядачу здається, що він фізично відпочиває, але миготіння зображень і звуків, швидка зміна «картинок» на екрані постійно активізують у його пам'яті множину образів, які складають досвід його власного життя. Візуальний ряд телеекрана потребує безперервного «зчитування», усвідомлення візуального матеріалу, спровоковані і викликані ним асоціативні образи потребують певних інтелектуальних і емоційних зусиль для їхньої оцінки і гальмування. Нервова система (особливо у дітей), яка нездатна витримати такий інтенсивний процес усвідомлення, вже через деякий нетривалий час формує захисну загальмовуючи реакцію у вигляді гіпноїдного стану, який різко обмежовує сприйняття і переробку інформації, але посилює процеси її зчитування і запам'ятовування.

Сучасна людина, істота епохи постмодерну, стомлена інформаційним пресингом, що постійно посилюється, дезорієнтована розмаїттям буття, опинилася віч-на-віч зі складною, рухомою, в певному розумінні живою (такою, що постійно змінюється і розвивається, з одного боку, за власними законами, а з другого боку – цей розвиток є детермінованим загальною культурною ситуацією) субстанцією – телебаченням. Телебачення – складний багатошаровий, синкретичний і мінливий простір парадоксів і протиріч. В цьому можна пересвідчитись, якщо спробувати уважніше придивитися до його сутності, проаналізувати логіку розвитку медіа-структур, дослідити існуючі зв'язки в самій галузі телебачення і в системі «телебачення – споживач».

Телебачення присутнє в житті будь-якої людини самим фактом наявності телевізора в оселі. Перефразуючи відомий вислів, можна сказати, якщо в домі є телевізор, то це комусь потрібно, значить іноді він все ж таки вмикається в мережу – електричну і комунікаційну. На нашу думку, одним з найважливіших чинників, який активно сприяв бурхливому розвитку телевізії як індустрії, поширенню і популяризації телебачення як галузі культурного виробництва, став процес інтеграції телевізійного приймача у побутове і повсякденне життя людини. Дійсно, телебачення

давно і якось не дуже помітно улаштувалося в приватно-побутовій складовій життя людини, посівши вакантне місце інформатора і водночас найулюбленішої розваги, без якої дехто з сучасників вже не уявляє собі існування. На гребені хвилі науково-технічного прогресу, покликаного зробити навколишнє середовище максимально зручним і комфортним для людської життєдіяльності, телебачення втрутилося у приватну, в певному розумінні – найінтимнішу зону людського буття, в його оселю, квартиру, будинок. Тому телевізор і став для багатьох чимось більшим за традиційні предмети домашнього вжитку, елементи меблювання – повноправним «членом родини», єдиним «вікном у світ», незамінним рятівником від самотності, джерелом емоцій і вражень. Задля того, щоб отримати насолоду від художньої виставки, кінофільму чи спектаклю, людині треба, як мінімум, покинути власну оселю, зробити фізичне і до певної міри психічне зусилля – піти в музей, кінотеатр чи театр, туди, де відбувається щось неординарне, непобутове. Тобто людина має здійснити свого роду ритуал, до того ж вона мусить придбати квиток. Споживач опиняється в «чужій зоні» – в кінотеатрі чи театрі він стає гравцем на «чужому полі». В не зовсім звичайних, принаймні, не повсякденних, умовах і обставинах, серед багатьох незнайомих людей людина (от тут ми найгостріше відчуваємо себе частиною соціуму – роздивляємося інших, демонструємо себе, чи спостерігаємо, як себе демонструє хтось інший) деякий час почувається не дуже комфортно – це вже потім, коли фільм чи вистава розпочалися, в залі стало темно і увага глядачів переключилася на екран чи авансцену – видовище захопило – розпочинають діяти інші механізми нашого мозку. Ми абстрагуємось від оточення і насолоджуємося (чи навпаки – роздратовуємося) дійством, за яким, власне, сюди і пришли.

Телебачення ж завжди функціонує в приватній «зоні комфорту» людського існування, воно не вимагає ніяких зусиль, окрім натискання кнопки «включити», воно не провокує навіть найменшого ступеня дискомфорту (зараз не йдеться про змістовне навантаження телевізійного повідомлення, поки що говоримо про, так би мовити, підготовчі маневри до споживання телевізійної продукції). До того ж, перегляд телебачення – це домашнє і майже безкоштовне задоволення (яке потребує лише початкового внесення фінансових коштів, а саме – придбання телевізійного приймача), ще й тому більш доступне для багатьох, ніж традиційні похід до театру чи кінотеатру.

Перегляд телевізора може бути основним заняттям, може бути побічним. Але як правило, телебачення захоплює глядача, який перебуває в найпасивнішому стані, – людина дома розслабляється, відпочиває, притуплюються всі стародавні інстинкти самозбереження. Дехто навіть засинає під миготіння яскравих телевізійних картинок, впадаючи у своєрідну медіа-медитацію (до речі, цікавою з суто філологічної точки зору є корінна схожість цих слів – «медіа», «медіум», «медитація"). І в цьому, безумовно, відчувається небезпека: у певному сенсі, глядачі ставляться до перегляду телебачення несвідомо, принаймні, менш свідомо, ніж до перегляду фільму у кінотеатрі. А тому і виникає з боку телебачення та сама небезпека, яка турбує багатьох його критиків, і з приводу якої постійно ведуться дискусії на шпальтах друкованих видань і, як не дивно, в самому телевізійному ефірі, – загроза маніпулювання напіввідключеною глядацькою свідомістю, свідомістю яка перебуває у пасивному «стані очікування» ("стан очікування» – своєрідна аналогія з включеним комп'ютером, до якого деякий час ніхто не торкався; з одного боку, комп'ютер ніби включений і може працювати, а з іншого – він потребує активного стороннього втручання, аби стати «дієздатним"). Справа в тім, що будь-яка маніпуляція свідомістю (як прихований психічний вплив з метою, поставленою тими, хто в маніпулюванні зацікавлений, і здійснений таким чином, щоб об'єкт маніпуляції нічого не помітив) – це взаємодія. Жертвою маніпуляції людина може опинитися в тому випадку, коли постає своєрідним її несвідомим співавтором, співучасником. Лише тоді, коли людина під впливом отриманих сигналів переглядає власні принципи, міркування, настрої, завдання і починає діяти за новою програмою, – маніпуляція відбулася. А якщо людина засумнівалася, критично поставилася до тієї чи іншої інформації (в тому числі -телевізійної), змо-

гла протипоставити свої переконання і захистити власну духовну програму, жертвою маніпуляції вона не стане. Як пише у своїй книзі «Маніпуляція свідомістю» Сергій Кара-Мурза: «Маніпуляція – це не насильство, а спокуса. Кожній людині дана свобода духу та свобода волі. Отже це вже особиста відповідальність – встояти чи не встояти» [8, с.19].

Особиста відповідальність кожного з нас полягає також в усвідомленому оформленні власного життя, у виборі пріоритетів і, в тому числі, у виборі розваг. Але традиції серйозного інтерпретаторського, а може навіть і аналітичного ставлення з боку звичайних глядачів до телебачення в цілому, а тим більше, до перегляду конкретних телевізійних програм в нас, на жаль, не існує. Телебачення не терпить критичного ставлення, а потребує фізичної і психологічної розслабленості і легковажності, в цьому розумінні, за визначенням психологів, – «зміненого стану свідомості», гіпнабельності (здатність легко впадати в транс).

Відомий американський етнограф Джон Пфейфер, який досліджував наскельний живопис, мистецтво прадавніх людей, дійшов висновку, що їхній психіці був властивий так званий «сутінковий» стан мислення. «Перевага «сутінкового» стану мислення, сама наша чуттєвість до цього стану, – вважає автор, – говорять про його еволюційну важливість. У крайніх випадках він призводить до патології, психічних розладів і маній, стійких галюцинацій і фанатизму. Але саме він є силою, який спонукає людину бачити речі цілісно... У прадавні часи сутінковий стан, мабуть, був особливо і навіть надзвичайно важливим» [5, с.74]. Навіювання, здатність слідувати за вождями і старійшинами, і гіпнабельність, здатність легко впадати у транс і діяти у ньому згідно з наказами ватажка без роздумів, вважалися багатьма психологами найважливішими психічними якостями, які сприяли груповій згуртованості і виживанню прадавньої людини. Важливо відзначити, що ці якості, закріплені генетично, проявляються і в поведінці сучасної людини у всьому різноманітті її підсвідомих дій, які забезпечують наслідувальні, оборонні, статеві інстинкти. Більше того, деякі автори у зв'язку з цим говорять про «природну зачарованість» людини зміненими станами свідомості, внаслідок чого вона навчилася викликати їх довільно (галюціногени, алкоголь, медитація тощо). Серед багатьох засобів формування трансу найприроднішим і безневинним опинилося домашнє вогнище, яке з давніх часів не лише годувало і зігрівало родину, але й було енергетично позитивним

об'єктом мимовільної групової медитації. Сьогодні таким «домашнім вогнищем» стає телевізор.

Відомий французький філософ Гастон Башляр приділив цьому феномену велику увагу, створивши есей під багатозначною назвою «Психоаналіз вогню». В центрі дослідження Башляра «людина, яка схвильована роздумами на самоті, сидить біля вогнища, де вогонь такий само прозорий, як усвідомлення самотності» [цитування за 5, с.77]. Стан людини, яка дивиться на вогонь, автор називає «зачарованим спогляданням», «станом легкого гіпнозу», який виникає мимоволі. «Мабуть вогонь, перетворений на домашнє вогнище, вперше підштовхнув людину до мрії, став символом, запрошенням до відпочинку. Важко уявити собі, щоб філософія відпочинку і релаксації могла б сформуватися без споглядання палаючої дровини... Але живлющу силу вогню усвідомлюєш лише при достатньо тривалому спостереженні вогню, для того щоб відчути задоволення, треба сидіти, спираючись ліктями в коліна, підпираючи долонями підборіддя. Така поза біля вогнища притаманна нам з найдавніших часів. Біля вогнища треба сидіти і відпочивати, але не засинаючи, а занурюючись у об'єктивно особливу замріяність» [цитування за 5, с.81].

Деякі психологи твердять про гіпнотичну природу сприйняття телебачення глядачами. Миготіння «малого» домашнього телеекрана вони прирівнюють до вогнища в каміні. Телевізор для сучасної родини став таким самим «символом життя», центром концентрації уваги сімейного кола і своєрідним «генератором трансу», яким було у далекі часи домашнє вогнище. Споглядання вогнища, водночас, сприяє максимальному розслабленню, релаксації людини і стимулює її власні, дуже особисті марення. Перегляд телевізійних продуктів (аудіовізуальних образів, косметично поліпшених чи погіршених, але, як правило, змінених реальних речей) також уводить глядачів у світ ілюзій, мрій, фантазій і з цієї точки зору постає своєрідним відбитком мислення сучасної людини. Міметичне за своєю природою телебачення відтворює комплекс життєподібних зображень, які збігаються з уявою людей про реальність чи нереальність речей, тобто, ілюзія реальності постає у нашій свідомості, і в цьому розумінні вона є ментальним явищем. Телебачення в силу своєї доступності для сприйняття (йдеться, з одного боку, про зручність використання, «побутовість» процесу сприйняття, з другого – про інтелектуальну спрощеність телевізійних повідомлень), видовищної колажності, різноманітності (мається на увазі ситуація, коли телевізійне зображення постійно і

дуже швидко змінюється, підкоряючись принципу «монтажу атракціонів") і трансформованої з роками міметичності (зображальна здатність відтворювати реалістичні образи як реальних, так і нереальних речей і явищ) давно вже посунуло кінематограф з п'єдесталу «головного виробника мрій і ілюзій».

Телебачення, як ті розвізники гарячої піци, приносить все (інформацію, розвагу, враження, емоції) до дому кожному глядачу – персонально. Ніби це «новини лише для Вас», «розваги лише для Вас», «враження лише для Вас"! І це, безумовно, приваблює – адже кожен з глядачів індивідуально споживає те, що адресовано всім. Телебачення, таким чином, занурює кожного індивіда у якісь спільні для всіх «зони загальних змістів».

В цьому можна спостерігати певний парадокс – телебачення водночас розраховане на всіх і кожного. Звідси випливає проблема «узагальненості всіх» і «усередненості кожного». Заради потрафляння смакам маси телебачення нівелює і майже ігнорує індивідуальні смаки, провокуючи таким чином конфліктні стосунки з власним споживачем, хоча, кінець кінцем, саме «кожен окремий глядач» і є безпосереднім реципієнтом і інтерпретатором телевізійного повідомлення. Сама в кожну окрему оселю щохвилини адресовані ТБ-меседжі: новини, розваги і сенсації, які споживач має «обробити» – усвідомити та привласнити.

Телебачення оплело сучасну цивілізацію, поєднавши всіх і кожного, створивши «глобальне селище», за хрестоматійним визначенням Маршала Маклюєна. Гіпотетично, будь-яке повідомлення може бути передане одночасно майже всьому людству і кожному окремо. І кожен з глядачів може стати спостерігачем будь-якої події, яка відбулася на іншому боці земної кулі. Спостерігачем, а може навіть і співучасником, хоча й пасивним, таким, який має можливість лише побачити, але не може вплинути на розвиток подій. Ефект співпричетності і одночасності, який викликає і продукує телебачення, був досліджений багатьма теоретиками медіа. Саме на ньому грунтується ідея колективного споживання телевізійної продукції. Одним з апологетів телебачення, як фактора сучасної культури, який тотально об'єднує людство, був Герберт Маршал Маклюєн. Цей «лицар медійного образу», «оракул ери електрики», як назвав Маклюєна американський часопис «Life», одним з перших оголосив смерть «галактики Гутенберга» і виникнення «глобального селища» людства, завдячувати яким людство має перш за все телебаченню. ТБ, за Маклюєном, дозволило людству повернутися в дописемну спільноту, у

«глобальне селище», де інформація доступна відразу усім і одержати її можна практично миттєво. У цьому світі постійного «хепенінгу», людина вже не здатна будувати своє світосприймання, як раніше – послідовно, крок за кроком осягаючи і усвідомлюючи навколишню світобудову. Вона має враховувати відразу усі чинники, а оскільки часу на їхній аналіз немає – покладатися на інтуїцію, зачаровано дивлячись у телевізор, «общинне вогнище», як називає його Маклюєн. З цією тезою важко не погодитися, адже з перших днів життя сучасної цивілізованої людини її світосприйняття формується під активним впливом телебачення, тобто так чи інакше зазнає певних деформацій. У стрімкому русі бурхливого інформаційного потоку, до того ж за умов відсутності власного досвіду (який, принаймні, дозволив би хоча б поставити під сумнів адекватність телевізійної інформації), багато хто з глядачів дійсно орієнтується у своєму житті на телебачення і майже беззастережно бере на віру все, що пропонує ТБ. Маклюєн твердить, що засіб комунікації є важливішим за саме повідомлення, тобто зміст інформації залежить перш за все від того, яким каналом вона передана – по радіо, по телебаченню або в газеті. Він розподіляє всі засоби комунікації на «гарячі» і «холодні». До перших, інформаційно насичених, таких, що потребують осмислення і вивчення, належить, наприклад, друкарське слово, тобто газети, часописи; до других, які заміщують недостатність інформативного інтелектуалізму активним залученням споживача до акту співпереживання, – телебачення. Маклюєн наголошує: «гарячі засоби» спілкування – це такі засоби, які за-

лишають аудиторії мінімум можливостей для домислу, для роздумів, для самостійної роботи мозку. Таким, наприклад, постає радіо, і не випадково саме завдяки використанню радіо фашистська пропаганда протягом декількох років «зомбувала» освічених німців. «Холодні» ж засоби комунікації – а це й звичайне мовлення, і телебачення (і Інтернет) – потребують співучасті, синхронізації того, що розказали і показали. «Тому накази варто передавати по радіо, а от із проханнями доречніше звертатися по телебаченню» [10, с.138].

За думкою Маклюєна, оточення людини, його середовище, нагадує гігантську навчальну машину. Проте людина не бачить того середовища, що її оточує. Те, що чітко видно і добре чути – це старе середовище, його відображення у «дзеркалі заднього огляду». Попередні людські покоління не помічали, як змінюються вони самі і їхнє середовище, і знаходили приклади впливу людини на середовище (і навпаки) тільки в минулому. Історія численних утопічних ідей – це історія «різноманітних дзеркал заднього огляду». Будь-яка утопія – це картина минулого, перекинута у майбутнє; жодна утопія не відбиває сучасності. Людина ніби боїться тверезо глянути на навколишнє середовище і тому дивиться на нього крізь призму минулого, крізь те саме дзеркало «заднього огляду». Тільки митці здатні усвідомлювати присутність нового в дійсності. Але лише тільки митець висловлює свої спостереження, як його миттєво оголошують «диваком» – тому що дійсність не заведено помічати і упізнавати, а заглядати в неї – небезпечно. Багато хто сьогодні називає систему Маклюєна саме такою утопією. Безумовно, ефектній, парадоксальній (як, до речі, і саме телебачення) теорії Маршала Маклюєна не можна відмовити у привабливості і певній логіці. Але з того часу, коли він з ентузіазмом висловлював свої гіпотези можливого розвитку людської медіа-імперії, пройшло вже понад 40 років. І досвід цих років демонструє: утопічні ідеї Маклюєна лише частково відповідають дійсності. Його «глобальне селище», як і будь-який соціум, складається з індивідів. Споживання телевізійного повідомлення водночас є як колективним, так і індивідуальним – в цьому полягає його сутність. А тому запропонований Маклюєном «колективний процес пізнання» реальності засобами телевізії втрачає сенс, бо навіть якщо ми дійдемо висновку, що пізнання реальності засобами телебачення можливе, хіба пізнання не є справою суто індивідуальною, майже інтимною, детермінованою як психофізичними особливостями будь-якої людини, так і її духовними прагненнями, врешті-

решт – її життєвим і інтелектуальним досвідом? Хіба сучасна людина, не позбавлена здорового глузду (тим більше, сучасна скептична і критична людина, яка давно вже втратила беззастережну і безумовну довіру до телебачення!), здатна повністю замінити традиційні, усталені століттями форми освіти і пізнання навколишнього середовища самим лише телебаченням? Хіба сьогодні, у XXI столітті людство може собі дозволити таку розкіш – опинитися своєрідними «мауглі» у «телевізійних джунглях», «мауглі», які не тільки зневажають досвід минулих століть, а й викреслюють і відкидають його? Це нонсенс. Так вже сталося, що людство не в змозі відкинути лінійність свого інтелектуального буття; в основі нашої культури, освіти, інтелектуального досвіду і способу пізнання буття – слово. Навіть один з найголовніших формотворців кінематографа останніх часів Пітер Грінуей говорив про це на своєму майстер-класі в Москві: «Ми всі виховані на друкованому слові. Це наша система навчання в школі... Згадайте, як ви отримували свою освіту, в школі ви писали палички, вивчали літери, потім вчилися читати, потім осягали правила граматики і орфографії, а потім читали-читали-читали, поповнюючи свою освіту. Так заведено. Вчитися за допомогою образу доводилося менше. Образи завжди були в кінці... Цієї миті в усьому світі народилися мільйони, мільярди образів! Коли вмикаєш камеру, народжується 24 образи в секунду. А скільки людей зараз стоїть за камерами, за мольбертами і малює, винаходить нові образи за комп'ютером... Чи можемо ми сказати, як саме їх треба створювати, розуміти, використовувати? Я б сказав, що у візуальному плані ми всі неосвічені. Існує проблема нерозуміння використання цього живого візуального образу...» [6, с.48]. В цьому розумінні ідеї Маршала Маклюєна постають дещо застарілими, адже він не передбачив деяких принципово важливих чинників, які регулюють стосунки між людством і медіа. Один із них – індивідуалістичний чинник споживання телевізійної образності. Проблема, окреслена Маклюєном, полягає в дуалістичному характері індивідуального пізнання реальності – через зображення і через слово. І хоча більшість інформації (до 80 відсотків) людина сприймає візуально, в основі нашої освіти і інтелектуального досвіду – слово. Маклюєн наполягав на тому, що «візуальна галактика» виштовхує «галактику Гутенберга». Вже пройшло декілька десятиліть, ми переконалися, що це не так. Маклюєн ввів у моду фразу, ніби ми живемо в новому електронному Глобальному селищі. Ми дійсно живемо в новому електронному суспільстві, і воно досить-таки глобальне, але це

аж ніяк не селище, якщо розуміти під селищем людське поселення, члени якого напряму і безпосередньо взаємодіють один з одним.

Активно полемізує з Маклюеном відомий італійський письменник і вчений, семіотик і адепт постмодернізму Умберто Еко. Яскравим прикладом цієї полеміки є відома стаття Еко «Від Інтернету до Гутенберга» [11]. У ній Еко висуває ідею про те, що наша цивілізація останнім часом стала image-oriented – орієнтованою в першу чергу на зображення, а потім уже на слово. Слідом за Маклюеном Еко виділяє декілька проблем так званого «електронного суспільства», але міркує про них з інших позицій. Він говорить, що «нові громадяни нового суспільства... незважаючи на контакт з усім світом через галактичну мережу, будуть жахливо нудьгувати без нормального спілкування» [11, с.37]. Очевидно, йдеться про персональне і безпосереднє (таке, яке не потребує спеціальних комунікаційних каналів) спілкування людей, але не дуже зрозуміло, чому нові засоби контакту повинні скасувати старі, а не співіснувати з ними. По-друге, спілкування людей не може бути «нормальним» взагалі, воно нормальне тільки з чиєїсь певної точки зору. Друкарська книга була цілком ненормальною з погляду переписувача. Телефон був цілком ненормальний із погляду тих, хто користувався голубиною поштою. Нові засоби спілкування ненормальні з погляду людей, які зростали без них. «Згідно з книгою Маршала Маклюєна «Галактика Гутенберга» (1962), із моменту винаходу друкарства і аж до 1960-х років переважав лінійний спосіб мислення; відтепер, писав Маклюен, йому на зміну приходить більш глобальне сприйняття і перцепція через образи телебачення та інші електронні засоби... ЗМІ швидко засвоїли ідею, що наша цивілізація стає «image-oriented» – орієнтованою на зорові образи, а це призведе до занепаду письменності» [11, с.36]. Навіть якщо в наш час візуальна комунікація бере верх над письмовою, зазначає Умберто Еко, проблему варто формулювати інакше. Не треба протиставляти візуальну і вербальну комунікації: треба вдосконалювати обидві. Навіть після винаходу друкарського пристрою, окрім книг існувало багато інших носіїв інформації: живопис, лубки, усна народна творчість. Проте книги залишалися базою для передачі наукових знань. Книги були і залишаються оптимальним матеріалом для навчання. «У Середньовіччі візуальна комунікація для народу була важливіша за писемну – і візуальний Шартрський собор за культурним наповненням є не гіршим за письмову «Картину світу» Гонорія Августодунського. Собор був телебаченням свого часу, різниця в тім, що головний редактор тих теле-

програм любив читати гарні книги, мав чудову фантазію і працював для суспільного блага (чи хоча б на те сподівався)» [11, с.39]. Реальна проблема, за думкою Еко, полягає в іншій площині. Візуальні комунікації повинні співіснувати з вербальними, у першу чергу, з письмовими.

Про необхідність поєднання і співвідношення, але – найголовніше – грамотного використовування візуальних (зображення) і умовних (слово) знаків в культурі аудіовізуальних мистецтв (в кіно і на телебаченні) цікаво розмірковує Жан-Люк Годар: «Треба просто домовитися про використання слів... Адже німий кінематограф говорив – при цьому був близьким до живопису і музики. Але потім його знищив звуковий кінематограф, який теж багато, занадто багато говорить... Треба говорити не про слово, а про текст, про виробників текстів, наприклад, авторів статей в газетах. Це добре простежується зараз на прикладі війни у Затоці. Люди говорять і зовсім нічого не знають, про що саме вони говорять, – вони ж нічого не бачили... От що я маю на увазі. Я б сказав працівникам телебачення: те, що ви називаєте словом, – не слово... Якщо б Христос не говорив – він не був би таким відомим і таким впливовим... Але якщо б він лише говорив, він був би лише політиком, як і багато інших. Важливо, що у певний момент він використовував зображення: були хліб і риба. А потім стало 36 хлібів і 36 риб, люди побачили зображення і запам'ятали його. Йдеться про необхідний союз тексту і зображення...» [13, с.98]. Зображення для Годара – протиставлення пласким «картинкам» американців і протиставляння телевізійному зображенню, у певному розумінні – протиставлення видовищу. В цьому розумінні ідеї Годара принципово анти-телевізійні, вони суперечать самій природі зображення, яке

на телебаченні приречене бути (чи стати) видовищем. Він каже: «Зображення – це не лише копія, відбиток, репродукція, це дещо інше, це «носій бачення», стертий тиражованими кліше і «текстами...» [13, с.105]. І далі: «Телебачення захоплює, окуповує образи та можливість їх виробляти. Але у кращому випадку, воно робить картинки, які не є образами. Картинка – це не фотографія, не образ. Образ народжується з мінімального співставлення між чимось «до» і чимось «після» або чимось «зверху» і чимось «знизу». Результатом такого співставлення є образ. Американці (і телевізійники) свідомо плутають образ і картинку – вони виробляють занадто «картинок» і дуже мало образів» [13, с.107].

Інакше кажучи, саме зображення для Годара – це мислення. Тому воно – не тотожне картинці, репродукції і виникає лише тоді, коли в картинку вводиться деформація, коли вона стає об'єктом інтелектуальної дії. От чому Годар активно виступає проти «текстів», які заважають бачити, «перекривають зір» (наприклад, проти журналістського белькотіння в газетах і на телебаченні), і водночас закликає до активного використання слова, що спонукає до творчості. Зображення для Годара розташовується не на екрані, не «перед глядачем», а ніби у самій глядацькій психіці. Годар постійно розташовує кіно «між» – між людиною і екраном («її дзеркалом»): «Існує людина, а потім існує зображення. Кіно – це дещо, що відбувається між ними» [13, с.56]. Годар веде до того, що з кожного зображення, в силу його ментальної природи, споживач має зчитувати смисл у повній його глибині, використовуючи всю глибину глядацької свідомості. Але справа в тім, що телебачення – це перш за все видовище, і тому воно не пристосоване для зчитування смислів, проте пристосоване для переконання в силу своєї життєподібності, «документальності». Відтак, вважає Умберто Еко, головна небезпечність аудіовізуальних ЗМІ, насамперед телебачення, полягає в тому, що за допомогою візуальних комунікацій простіше проводити стратегію переконування і присипляти критичність. Еко пише: «Читаючи в газеті, що дехто проголосив таке: «Ікса в президенти», я знаю: тут переказують думку певної людини. Але якщо в телевізорі невідома особа агітує: «Ікса в президенти», воля індивіда вже сприймається як згусток загальних воль. Часто мені здається, що наші суспільства незабаром розщепляться на два класи: ті, хто дивиться тільки ТБ, тобто одержує готові образи і

готові судження про світ, без права критичного відбору одержуваної інформації, – і ті, хто дивиться на екран комп'ютера, хто здатен відбирати і опрацьовувати інформацію. Тема для наукового фантаста: майбутній світ, у якому пролетарська більшість користується тільки візуальною комунікацією, а планується ця комунікація комп'ютерно-літературною елітою» [12, с.112]. Власне цій темі і були присвячені численні художні твори, серед яких найвідоміші – роман «451 градус за Фаренгейтом» відомого фантаста Рея Бредбері та роман-антиутопія «1984» Джорджа Оруела.

Викладені ідеї Еко корелюються з думками П'єра Бурд'є з цього ж приводу, який говорить: «В мене часто з'являється бажання замінити буквально кожне слово телеведучих, які часто говорять, не задумуючись, не маючи жодних уявлень про складність і серйозність того, про що вони згадують всує, і про відповідальність, яку накладає таке згадування перед тисячами глядачів. Тому що такі слова створюють реальність, викликають до життя фантазми, страхи, фобії чи то просто брехливі уяви» [3, с.33]. І далі: «Сьогодні можна спостерігати все більший розподіл на тих, хто здатен читати так звані «серйозні видання» (якщо вони ще можуть вважатися серйозними, існуючи під впливом телебачення); тих, хто має можливість доступу до іноземних видань і радіостанцій, до Інтернету; і тих, чий інтелектуальний багаж складається з інформації, яку поставляє телебачення, тобто тих, в кого він практично відсутній (якщо не брати до уваги інформацію, яка отримується від безпосередньої присутності на екрані, тобто – в центрі глядацької уваги, чоловіків і жінок: їхня манера поводитися, вираз облич – і таке інше; це ті самі міметичні знаки, які здатні читати всі). Значна частина населення не читає газет, тому що повністю віддана телебаченню, як єдиному джерелу інформації» [3, с.35]. Отже телебачення сьогодні постає свого роду монополістом на формування свідомості дуже значної частини населення.

Тобто Умберто Еко, а слідом за ним інші мислителі, серед яких – П'єр Бурд'є, заперечують маклюєнівський розподіл засобів ЗМІ на «гарячі» і «холодні». Вірніше, Еко повністю зміщує акценти: він твердить, що телебачення, яке за Маклюєном закликає глядача до активної співпраці і навіть співтворчості, насправді продукує «готові образи і судження про світ», які глядач має пасивно споживати, тоді як друковані тексти, тим більше гіпертексти (Інтернет- повідо-

млення), за Еко, залишають споживачу простір для самовизначення, що суперечить ідеї Маклюєна. Безумовно, і в цьому з Еко важко не погодитись, візуальна інформація викликає в споживача більший ступінь глядацької довіри, ніж, наприклад, друковане слово – про це свідчать психологічні дослідження. Зображальний або іконічний знак припускає, що значення має єдине, лише йому належне вираження. Але протягом всієї історії людства, як би далеко не занурюватися, існувало два незалежних і рівноправних культурних знаки: слово і малюнок. У кожного з них – своя історія. Але розвиток людської культури закріпляв інформацію саме у цих двох типах знакових систем.

Поява спочатку кінематографу, пізніше – телебачення пов'язані з цілим рядом технічних винаходів і, в цьому розумінні, невід'ємні від епохи кінця XIX – всього XX століття. В цій перспективі воно традиційно і розглядається. Але ж не варто забувати, що художні підвалини кіно і ТБ значною мірою утворює більш давня тенденція, зумовлена діалектичним протиріччям між двома основними видами знаків, що вони характеризують складні процеси комунікацій людської спільноти.

Візуальний образ, тим більше рухомий візуальний образ є більш відповідним і адекватним людській уяві про навколишнє середовище, є більш «природним» для людини. Але, на нашу думку, однаково ефективно маніпулювати людською свідомістю можна за допомогою будь-яких комунікативних систем – газет чи то телепрограм, книжок чи то радіомовлення, плакатів чи навіть документально-хронікальних кадрів. Все залежить від загальнокультурних контекстів, суспільно-політичної ситуації і персональних мотивацій людей, в цьому задіяних. Але найголовніший чинник, про який вже йшлося раніше, – можливість маніпулювання людською свідомістю залежить від того, в якій мірі дозволяють реципієнти собою маніпулювати, чи не роблять вони хоча б спроби чинити опір тому тиску. Власне, йдеться про необхідний мінімальний ступінь відповідальності споживачів: ставитися до телевізійної інформації свідомо, а отже – до певної міри критично.

Адресат іконосфери, аудіовізуальної інформації – усереднена телевізійна публіка, в якій всі рівні. Про це йшлося вище. Але кожен з публіки – особа, яка зчитує інформацію індивідуально, залежно від власного ін-

телектуального досвіду. І тут виникає діалектичне протиріччя між сприйняттям маси, загальної аудиторії і індивідуальним сприйняттям одного й того самого телевізійного повідомлення. Адже кожен з нас індивідуально сприймає те, що адресоване усім.

Отже, підводячи підсумки, можна сказати, що наскільки телебачення об'єднує людство, пов'язує його спільною інформацією і проблематикою, настільки ж воно роз'єднує людей, замикаючи їх у власних будинках. Бо відверто кажучи, глядач все ж таки не стає співучасником «телевізійних подій», він задовольняється лише ілюзією, в тому числі – ілюзією співучасті. Його спостереження є пасивними, а часто – навіть байдужими. Як зазначив один з ідеологічних опонентів Маклюєна: «Раніше, коли ми бачили на екрані помираючих від голоду дітей, то хоча б зрідка відправляли гроші на зазначені адреси. Тепер же, стомившись від постійного тиражування страхіть, просто переключаємо канал» [10, с.397]. А інший автор, пригадавши канадському науковцю його тезу про те, що електронні ЗМІ несуть людям розмаїтість і альтернативу (гарант «інформаційної свободи»), зазначив таке: «Достатньо подивитися телевізійний рекламний кліп, у якому японська гейша в кімоно і африканські мисливці у пов'язках на стегнах розпивають «Пепсі» і співають разом з Реєм Чарльзом знамените «Ah Ha», щоб засумніватися в словах гуру. Так, безсумнівно, ми живемо у глобальному селищі, але хто ж міг передбачити, що воно давно перейшло у власність фірми, яка виробляє прохолодні напої?» [10, с. 448].

Проте, яким би не був зміст телевізійного повідомлення: політичним, розважальним, рекламним – він повинен утримувати глядацьку увагу, тобто, утримувати маси у полі смислу.

Багато років вже ведуться розмови про підвищення культурного рівня глядацьких мас засобами телебачення, про надання їм вільного доступу до першоджерел інформації, про запровадження просвітницького та культурологічного мовлення, непідкореного умовам ринкового існування. Особливі надії в цьому сенсі покладаються на проект суспільного телебачення та радіо. Безперечно, ці ідеї продиктовані логікою здорового глузду, проте чи вони життєздатні? Чи стане суспільне ТБ реальним конкурентом розважальним комерційним каналам, зважаючи на глядацький попит. Масам пропонують зміст, а вони чекають на видовище – про це беззастережно свідчать рейтинги: скажімо, документальним фільмам ніколи не виграти «долі аудиторії» у боксер-

ського поєдинку за участю братів Кличків. Масам пропонують повідомлення, а вони цікавляться лише знаковістю. Маси – це ті, хто осліплений грою символів і підкорений стереотипами, це ті, хто сприйме все, що завгодно, лише б це було видовищним. Знов доречним буде процитувати Жана Люка Годара: «Видовищність отримала таке велике значення, і в цьому полягає проблема: ідея видовища витиснула ідею думки» [13, с.112].

І стверджувати, що хтось в цьому розумінні намагається маніпулювати глядачами, немає сенсу. Маси протиставляють свою відмову від сенсу і бажання видовищності диктату здорового глузду. Вони відчувають, що за гегемонією сенсу може прийти загибель схематизації, і як можуть опираються цьому, переводячи усі артикульовані дискурси у площину ірраціонального, туди, де будь-які знаки не пов'язані вже з сенсом, і де будь-який з них витрачає свою силу на те, щоб захоплювати і очаровувати, – у площину видовищності. Ще раз наголосимо, справа не в тім, що маси кимось дезорієнтовані, проблема в їхній внутрішній потребі. Маніпуляторам достатньо лише усвідомити цей факт і, коли знадобиться, використати його.

Звідси виникає культурологічна проблема масового «виробництва попиту на смисл». Виробництвом смислів (політичних, ідеологічних, культурних) людство займалося протягом останніх століть. Сьогодні смисл – навколо, його вироблять все більше і більше, і не вистачає не пропозиції, а саме попиту. Попит на товари і послуги завжди може бути реанімовано штучними засобами – державна система має відповідний досвід і інструментарій. Але потреба у смислі, бажання реальності, потреба шукати істину – чи підлягає вона відновленню? Хоча б і засобами суспільного (громадського) телебачення?

---

[1] *Бодрийар Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – 168 с.

[2] *Бодрийар Ж.* Злой демон образов // Искусство кино. – М., 1992. – №10. – С.169–171.

[3] *Бурдье П.* О телевидении и журналистике. – М.: ИТДГК «Гнозис», Фонд «Прагматика культуры», 2001. – 186 с.

[4] *Вильчек В.М., Воронцов Ю.В.* Телевидение и художественная культура.- М.: Знание, 1977. – 62 с.

[5] *Гримак Л.П.* Гипноз и телевидение // Прикладная психология. – М.: Магистр, 1999. – №1. – С.74–81.

[6] *Грінавей П.* Проект кінореволюції // Кіно-коло. – К., 2002. – №16. – С. 46–50.

[7] Інтернет-видання про ЗМІ в Україні «Телекритика»// http://www.telekritika.kiev.ua

[8] *Кара-Мурза С.Г.* Манипуляция сознанием. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 832 с.

[9] *Мак-Люен М.* Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої книги. – К.: Ніка-Центр, 2001. – 464 с.

[10] *Маклюэн Г.М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М.: Канон-пресс, 2003. – 462 с.

[11] *Эко У.* От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст [Отрывки из публичной лекции Умберто Эко в МГУ 20 мая 1998 года] // Интернет. – М., 1998. – №6–7. – С. 34–43.

[12] *Эко У.* Пять эссе на темы этики. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 160 с.

[13] *Ямпольский М.Б.* Жан-Люк Годар. – М., 1993. – 258 с.

Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ

Наукове видання

Нариси з історії кіномистецтва України

Здано до складання 2006. Підписано до друку 2006
Формат 70x100/16. Друк офсетний. Папір крейд. матовий.
Наклад 1000 прим.
Зам. № 434

Виготовлено в П І І "Інтертехнологія", ТОВ
01054, м. Київ, вул. Воровського, 34г
виробництво м. Київ, вул. Сім'ї Сосніних, 3
тел.: 486-59-26, 502-41-79, 273-66-47, 273-66-64

НАРИСИ З ІСТОРІЇ
КІНОМИСТЕЦТВА
УКРАЇНИ